

L'Expression figurée et symbolique

dans

l'ŒUVRE de GUSTAVE FLAUBERT

Thèse présentée à la Faculté des Lettres
pour le Doctorat ès Lettres

PAR

D. L. DEMOREST

Assistant-Professor of Romance Languages
Ohio State University

LES PRESSES MODERNES

IMPRIMERIE

45, Rue de Maubeuge, 45

PARIS

1931

L'EXPRESSION FIGURÉE ET SYMBOLIQUE
DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE FLAUBERT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

L'Expression figurée et symbolique

dans

l'ŒUVRE de GUSTAVE FLAUBERT

Thèse présentée à la Faculté des Lettres
pour le Doctorat ès Lettres

PAR

D. L. DEMOREST

Assistant-Professor of Romance Languages
Ohio State University

LES PRESSES MODERNES

IMPRIMERIE

45, Rue de Maubeuge, 45

PARIS

1934



Hommage respectueux
à mon Inspirateur et Ami
Édouard MAYNIAL

PRÉFACE

Si ce livre a un mérite quelconque, c'est d'être basé sur une très longue et minutieuse étude de l'œuvre de Flaubert, examinée d'un point de vue limité, d'apporter des éclaircissements aussi précis que possible à un élément important et relativement peu exploré du tempérament et du style de ce grand artiste : la faculté de création « métaphorique » et son emploi sous la forme du détail figuré et symbolique.

Son autre mérite, s'il en avait, serait non pas d'avoir trouvé, mais d'avoir cherché une méthode apte à produire dans ce domaine des résultats utiles. Nous savons mieux que personne que cette étude n'est autre chose qu'un long tâtonnement, et dans bien des directions nos recherches n'ont abouti à rien de vraiment intéressant, de sorte que nous avons passé sous silence bon nombre de fausses pistes suivies. Dans d'autres directions, nombreuses cette fois, elle fournit des indications qui, sans permettre de conclure catégoriquement, aident à mieux comprendre chez Flaubert, l'homme et l'artiste. Sur d'autres points encore, elle semble justifier certaines conclusions assez nettes. Et si plus tard d'autres études d'une inspiration et d'une méthode analogues s'appliquent aux autres grands créateurs d'images, et complètent les résultats si intéressants déjà atteints par les études de M. Hugnet, de M. Sainéan, de plusieurs autres encore, on sera à même d'aborder un examen comparé qui pourrait aboutir à d'intéressantes découvertes.

Suivant la recommandation de Flaubert lui-même, nous avons voulu nous inspirer de la méthode scientifique, mais nous tenons à dire dès maintenant que le simple appareil expérimental que nous avons dressé n'a ni ne peut avoir rien de rigoureusement exact, puisqu'il s'agit d'impondérables, et qu'il serait tout à fait ridicule de vouloir établir des poids et des mesures en

matière esthétique. Les tables que l'on trouvera en appendice ne sont que des approximations établies en toute conscience, mais inévitablement fort imparfaites. Elles constituent un contrôle propre à empêcher les affirmations hasardeuses, à établir souvent de très nettes orientations, et c'est tout.

Quant à l'esprit dans lequel ces recherches ont été menées, nous n'avons nullement voulu trouver du nouveau pour le plaisir de trouver du nouveau, et ce livre n'est souvent que la confirmation dans le détail des recherches plus générales que l'on a déjà faites sur Flaubert, homme et artiste. Du reste, c'est de l'artiste qu'il s'agit en premier lieu dans ce livre, mais de l'artiste étudié souvent dans ses rapports avec l'homme qui l'explique. Et, sans nous être placé au point de vue linguistique, nous avons voulu nous inspirer de la conception inaugurée par M. Brunot, dans son ouvrage sur *La Pensée et la langue*, où il fait l'exposé « des faits de pensée, considérés et classés par rapport au langage, et des moyens d'expression qui leur correspondent » (1). Nous avons voulu nous appliquer à mieux comprendre chez Flaubert les rapports entre l'homme et son œuvre, et surtout entre le style et le fond, d'autant plus que l'objet de notre étude est l'œuvre d'un artiste qui ne se lassait pas de répéter que le style est la chair même de la pensée, et même autant âme que chair.

Quoique nous ayons élaboré une technique que nous croyons assez neuve dans son étendue, nos dettes sont grandes et nombreuses, et surtout vis-à-vis des éminents flaubertistes dans les ouvrages de qui nous avons trouvé constamment et inspiration et faits, et que nous citerons fréquemment.

Nous voulons rendre hommage d'abord à la mémoire de René Descharmes, qui, avec M. Dumesnil, a fondé les études flaubertiennes ; à la mémoire de M^{me} Franklin-Grout, nièce de Flaubert, qui nous avait très aimablement autorisé à puiser dans les manuscrits et brouillons des grandes œuvres et à utiliser des fragments inédits ; à la mémoire d'Edmond Estève, notre maître vénéré, qui dirigeait cette thèse au moment de sa disparition. Nous ne devons pas moins aux précieux conseils et encouragements de M. Brunot et de M. Mornet, qui ont bien voulu accepter la direction de notre travail, et aussi de M. Hazard, de M. Huguet, de M. Delacroix, de M. René Dumesnil, de M. A. Albalat, de M. Jean Thomas, de M. H. Krans, et aux Etats-Unis, de

(1) *La pensée et la langue*. (Paris, Masson et Cie).

M. Gilbert Chinard, professeur à Johns-Hopkins University, de M. E. Brandon, à Miami University, de M. R. E. Rockwood, et de M. Olin Moore, à Ohio State University, et de M. G. R. Havens, à la même Université, sous la direction de qui nous avons préparé une première étude dont celle-ci est l'aboutissement.

Nous tenons aussi à exprimer nos sincères remerciements à M. H. Omont et au personnel du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, et à M. Henri Labrosse et à ses collègues de la Bibliothèque de Rouen, qui ont facilité de toute manière nos recherches, ainsi qu'à l'éditeur, M. Louis Conard, qui nous a obligeamment aidé dans l'organisation matérielle du livre.

Nous exprimons notre profonde reconnaissance pour le concours qu'ils nous ont assuré, au Comité des American Field Service Fellowships, à Miami University, et à Ohio State University.

Nous ne témoignerons jamais assez notre profonde gratitude à M. Edouard Maynial, flaubertiste de choix, dont les encouragements, les conseils, les suggestions d'ensemble et de détail, l'inlassable bonté et le vif intérêt, nous ont soutenu à tout moment. Et nous rendons grâce à notre chère femme, qui nous a épargné tant de fastidieux travaux.

INTRODUCTION

Dire que l'image figurée, à l'état spontané ou volontaire, est de tout temps et de tout pays, et que tous les langages en sont tissés, c'est émettre une vérité depuis longtemps devenue banale. La langue du sauvage n'est qu'une série plus ou moins bien suivie d'images, nées de sa pauvreté d'expression ou de sa pauvreté de pensée, et celle de l'homme moderne le plus dépourvu d'imagination se compose en grande partie de métaphores « fossilisées ». De nombreuses études ont été faites par les philologues pour révéler et analyser les divers phénomènes dont ces faits sont le centre.

De même, mais pour des raisons différentes, depuis qu'il y a des poètes, des créateurs littéraires, l'image joue dans leur art un grand rôle. « Le métaphorisme est une nécessité littéraire en même temps qu'une nécessité de la vie ordinaire du langage » (1). La Bible en est une mine extrêmement riche. Chez les Grecs et les Romains, poètes, dramaturges et orateurs en usaient et en abusaient, et entre autres Aristote, Cicéron, Quintilien l'examinèrent de près. On ne pourrait guère penser à Homère, à Shakespeare, à Goethe, à Hugo, aux grands « imaginatifs » de la littérature, sans penser à cet élément de leur style.

On pourrait dire à peu près la même chose du symbolisme, qui forme le fond des religions naturelles et enrichit merveilleusement tous les domaines de l'art.

Mais les expressions figurées n'ont pas une place égale chez les uns et chez les autres, et la différence entre les diverses époques littéraires à cet égard est très grande. Pour employer une de ces « métaphores à longue queue » que Flaubert affectionnait, dans la France du moyen âge et surtout de la Renaissance rabelai-

(1) M. Brunot, *La pensée et la langue*, p. 78.

sienne, le symbole et la métaphore sont un torrent irrésistible qui souvent emporte logique et tout. Si ce torrent, devenu rivière, reste très puissant chez un Montaigne ou un Ronsard, il est dompté et aide à moudre le bon blé nourrissant de leur pensée. A travers le dix-septième siècle, si l'on excepte les débordements des grotesques et les petites cascades artificielles des précieux, ce cours d'eau devient un canal peu profond mais utile, aux lignes gracieuses, où naviguent à l'aise les beaux alexandrins, les longues périodes classiques, les phrases sentencieuses (2). Quoique au dix-huitième siècle, il semble devenir souvent un mince filet au milieu d'un désert aride, cependant chez un Saint-Simon ou un Buffon, chez un Rousseau, un Voltaire ou un Diderot (3), il y a, çà et là, des jaillissements qui prouvent l'existence d'un fort courant souterrain, courant qui revient à la surface pour devenir fleuve au temps de Chateaubriand, et à partir d'Hugo, un océan de toutes les températures, de toutes les profondeurs, océan où chatoient toutes les couleurs, océan constamment bouleversé d'orages et qui, bien des fois, menace d'engloutir toute pensée qui s'y aventure, mais qui, par son étendue et souvent par sa profondeur, par la richesse des rivages qu'il baigne et la variété de sa vie organique, apporte à la conscience humaine de nouveaux mondes, de nouvelles ressources, de nouvelles jouissances, de nouvelles visions.

Si par moment, à travers l'histoire littéraire, les critiques ont considéré l'expression figurée comme une espèce de cosmétique littéraire et pas autre chose, en général, surtout depuis un siècle, on l'a reconnue comme une force aussi naturelle que les éléments, une expression vraie du développement de la pensée, en harmonie avec les lois ordinaires de la psychologie, et faisant corps avec toutes nos expériences, sa genèse semblant être due, chez les « imaginatifs », non surtout au désir de plaire à soi-même et à autrui, mais à une profonde impulsion, à une tendance naturelle que ce désir fortifie. Et l'image bonne et naturelle, celle qui, tout en aidant à voir plus clair, renferme quelque chose d'incomplet et d'énigmatique, entraîne le lecteur doué d'imagination à une certaine tension d'esprit, et le récompense infiniment par le plaisir qui résulte d'avoir pénétré dans les

(2) Pour une discussion de l'image à travers le dix-septième siècle, voir F. Brunot, *Histoire de la Langue française des origines à 1900*, t. III, 1^{re} partie, pp. 241 à 261 et t. IV, pp. 550 à 566.

(3) Surtout dans leur Correspondance.

profondeurs qu'elle renferme (4). Remy de Gourmont montre que pour l'écrivain moderne, l'art est acquis à tout jamais d'énoncer du même coup deux faits dont l'un explique l'autre, et pour lui, « chaque métaphore est un conte ; des histoires très compliquées nous sont dites en quelques mots, et parfois en un seul » (5).

Pour M. Dumesnil, « c'est surtout par les comparaisons et les images que le style d'un écrivain peut nous renseigner sur sa « mentalité » (6). M. A. Albalat, parlant de l'expression figurée, dit que « la magie du style, sa couleur, son éclat, son effet, sa vie, sont certainement dans l'image » (7). Marcel Proust n'a pas hésité à déclarer : « ...je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style » (8), et récemment M. Paul Valéry a dit : « Quelle honte d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton..... L'ancienne rhétorique regardait comme des ornements et des artifices ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet ; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer : *sensibilité formelle* » (9).

On pourrait multiplier les déclarations des écrivains eux-mêmes sur la très haute place qu'ils décernent à l'image figurée. La psychologie expérimentale y a trouvé un terrain de recherches

(4) Voir Gertrude Buck, *The Metaphor, a study of the psychology of Rhetoric* (Sheehan Publishing Co., Ann Arbor). Miss Buck, qui semble prendre comme base de son étude la psychologie de James, trace les modifications physiologiques qu'entraînent ces réactions, et sa démonstration intéresserait tout flaubertiste, à cause des ressemblances frappantes qu'on y trouvera avec la théorie de Flaubert sur les rapports de la bonne prose et de la respiration (voir pp. 58-59). M. Jean Hytier, dans son livre sur le *Plaisir poétique* (Presses Universitaires), n'étudie pas directement l'image figurée, mais son travail touche de près notre sujet. Il distingue entre le plaisir poétique qui « révèle la personnalité profonde, en même temps qu'il la satisfait » (p. 134), et qui est « une métaphysique du cœur » (135), et le plaisir esthétique qui vient du cerveau et qui est « un plaisir de culture » (134). Nous aurons à nous occuper des deux sortes de plaisir, sans prétendre y apporter aucune compétence en matière psychologique. On ne pourra parler ici des nombreuses et excellentes études de l'imagination en général, qui ne touchent que plus ou moins indirectement notre petite recherche des images de Flaubert. Du reste on consultera quelques-unes de ces études ailleurs.

(5) *Le Problème du style* (Mereure de France), p. 92.

(6) *Flaubert, son hérité, son milieu, sa méthode* (Paris, Société française d'imprimerie et de librairie), p. 264.

(7) *L'Art d'écrire* (Paris, Armand Colin), p. 275.

(8) *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} janvier 1920.

(9) *Commerce*, été 1929, cahier XX, p. 25.

des plus riches, et l'esthétique et la critique littéraire y voient un des moyens les plus précieux pour étudier les écrivains et leurs œuvres. Tempérament et art, imagination et observation, idée et forme s'y trouvent en pays commun. Une étude des images d'un grand écrivain doit être un moyen fructueux d'étudier son style, mais aussi, puisque ce style est de l'homme même et que, surtout chez les « imaginatifs », l'image représente dans ce style un des éléments les plus spontanés, un examen attentif de la fréquence, de la distribution, des sources, et de la nature de ces images, ainsi que des associations intimes qui s'établissent entre elles et les idées, sensations, sentiments ou objets qui les inspirent, et qu'elles interprètent, doit pouvoir fournir des renseignements précieux sur plusieurs problèmes : la nature et l'étendue des connaissances, et des préoccupations d'un auteur, l'influence qu'exerça son milieu, l'importance de ses lectures, quelques aspects obscurs de sa personnalité, de son tempérament, de sa pensée, la nature et la force de son imagination et de ses qualités d'observation, enfin et surtout, les rapports intimes entre tous ces éléments qui composent son moi et l'œuvre littéraire que ce moi produit.

Toutefois, il va sans dire que chez les uns il y a une forte tendance à créer des images, tandis que chez d'autres il y a une utilisation très réfléchie et parfois savante et efficace du fonds métaphorique, pour servir aux fins d'analyse et de description. Chez d'autres encore la comparaison n'existe qu'à l'état d'ornement ou est à peu près absente.

Si Flaubert fait le sujet de la présente étude, c'est que chez lui, ainsi qu'on le verra en détail tout à l'heure, se trouvent réunis des phénomènes psychologiques et artistiques constituant, par leurs discordances apparentes ou réelles, par leur variété et leur richesse, un terrain de recherches des plus tentants. En limitant à un seul auteur l'étude, on doit pouvoir creuser plus avant les possibilités qu'offre le sujet.

Flaubert possédait un rare don d'observation où entrent puissance, netteté et discrimination, et auquel participent activement tous les sens avec le sens visuel naturellement en tête ; en même temps il avait une habitude et un amour d'introspection et d'analyse, une curiosité et une connaissance étendue et souvent profonde des hommes et des choses, des idées et des faits, des œuvres et des écrivains ; et avec tout cela une rare mémoire active, ce que le langage psychologique appelle « l'imagination reproductrice », qui sait évoquer et animer le passé. C'est déjà beau-

coup, car ces qualités et ces dons constituent un vaste réservoir d'images potentielles.

Ajoutez à cela un tempérament complexe et fertile en contrastes, où se trouvent réunis un romantique et un réaliste, un idéaliste et un pessimiste, un mystique et un satirique, un sentimental et un rationaliste, un homme d'une intense originalité qui va jusqu'aux limites du « mauvais goût » et un classique qui fait grand cas du bon goût, et l'on comprend facilement les possibilités infinies chez lui, de ces « dissociations » et « associations », qui occupent une si large place dans la psychologie expérimentale d'aujourd'hui.

Mais plus important pour les fins de notre étude est le fait qu'il est doué non seulement de bons yeux, d'un bon cerveau, d'une bonne mémoire et d'un tempérament riche, mais d'une imagination créatrice composée peut-être surtout de dynamisme « plastique » ou sensoriel, dans le genre de celui de Gautier, et dont « la marque est dans les images et dans les modes d'association de ces images » (10), mais où l'élément affectif, sentimental, ou « diffusant » est singulièrement plus puissant qu'on ne l'a ordinairement supposé (11). Une des principales manifestations de cette imagination, c'est l'instinct métaphorique, qui chez Flaubert est très puissant, riche, et original, et ses œuvres de jeunesse, ainsi que sa Correspondance montrent à quel point il a tendance à lâcher la bride à cet instinct. De plus, si Flaubert a une conscience probe et éclairée d'écrivain qui, dans les grandes œuvres, s'efforce de refréner ces écarts de l'imagination, il est maître aussi d'un art perspicace qui sait employer ces ressources. Aussi il est grand prêtre d'un credo littéraire qui nie la distinction entre la forme et l'idée et qui par conséquent doit enrichir singulièrement le contenu et la valeur des images (12).

(10) Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, p. 153.

(11) M. Jasinski dans son intéressante étude sur les *Années romantiques de Th. Gautier* (Paris, Vuibert, 1929), établit nettement que la même remarque s'impose pour l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*.

(12) Flaubert, dans son intransigeance sur l'inséparabilité de la forme et de l'idée, ne se trouve nullement en désaccord ni avec le linguiste ni avec le psychologue contemporains. Je cite au hasard : « L'idée ne prend corps que dans le sensible.. L'idée poétique exige les mots et leur groupement... » « On n'est maître de la pensée que quand on est complètement maître de la forme » (Delacroix, *Psychologie de l'Art*, p. 209, citation de Schumann, *Revue Musicale*, 1925, p. 141). De même M. Delacroix dit : « L'idée n'est que la création simultanée du contenu et de la forme » (*ibid.*, p. 80). A propos de l'analyse psychologique d'un passage composé de métaphores rendant un état d'âme, Dugas remarque : « C'est ce sentiment qui commande le cours des images, qui en détermine la nature et le choix. Mais au fait, est-ce l'exaltation du sentiment qui produit la magnificence des images ? Est-ce la magnificence des

Enfin, Flaubert est un artiste dont l'œuvre a provoqué les jugements les plus divers, et ses images figurées ont partagé avec les autres éléments de son style les louanges et les condamnations. Parmi les critiques qui ont plus ou moins brièvement parlé de ses images, plusieurs en ont fait des études intéressantes et riches en aperçus originaux. Il suffit pour le moment d'en nommer les principaux : Brunetière, Remy de Gourmont, Hennequin, Faguet, M. Bourget, M. Maynial, M. Dumesnil, M. Ferrère, M. Albalat, M. Thibaudet, M. Rudolph Lehmann, sans parler de deux critiques sévères, Marcel Proust et M. J. Middleton Murry (13).

Toutes ces études sont nécessairement très incomplètes, occupant à peine quelques pages et s'attachant à des problèmes et à des œuvres assez limités. De plus, il y a souvent désaccord entre ces différentes critiques, comme cela arrive toujours dans des problèmes aussi impondérables que les questions esthétiques. L'état fragmentaire de ces études et l'intérêt que présentent la personnalité et l'œuvre de Flaubert, sembleraient facilement justifier un examen aussi complet que possible de l'expression figurée et symbolique dans l'œuvre d'un grand écrivain qui, involontairement, leur accorde une place d'honneur.

L'étude que nous entreprenons dans ce livre n'est pas la première où il s'agit d'un examen détaillé des images figurées dans l'œuvre d'un grand écrivain ; mais souvent, les études faites jusqu'à présent se composent surtout de listes dressées d'après les sources dans le monde extérieur d'où sont tirées les images, ou de catalogues alphabétiques de ces images. De telles listes sont loin d'être inutiles ; mais un examen des associations qui s'établissent entre les images et ce qu'elles traduisent ainsi que de l'importance comparée des différentes sortes de phénomènes sensoriels, est d'un intérêt et d'une valeur bien autrement grands, comme le prouvent les livres que M. E. Huguet a consacrés au sens de la forme, de la couleur, de la lumière et de l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo (14), et l'opuscule de J. M. Burton sur Honoré de Balzac et ses images figurées (15). Nous n'avons

images qui soulève l'âme et suscite l'émotion ? On ne sait, tant la fusion est intime » (*L'Imagination*, Paris, 1903, p. 286). D'une telle déclaration il n'y a pas loin à la boutade fameuse de Flaubert : « De la forme naît l'idée ».

(13) L'examen de ces diverses études viendra en temps utile.

(14) *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo* (Paris, Hachette, 1904), et *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo* (Paris, Hachette, 1905).

(15) *Honoré de Balzac and his figures of speech* (Elliott Monographs, Princeton, Etats-Unis, et Paris).

eu en partie qu'à adapter leurs méthodes à nos besoins, et pour le reste, tout en profitant des autres études faites, à tenter un essai plus complet, comprenant un examen détaillé de la totalité des images à travers les œuvres de Flaubert, dans leurs rapports divers et complexes avec l'homme et avec l'artiste.

Pour parvenir à ces fins, il a fallu tâcher de ne pas s'éloigner des résultats acquis dans les domaines de la linguistique, de l'esthétique et de la psychologie, sans nullement prétendre être spécialiste en toutes ces matières ; il a fallu élaborer un instrument d'expérimentation, sans nullement prétendre à être technicien, ni à avoir perfectionné une méthode. Quoique nous ayons établi une série de statistiques et de classifications qui peuvent sembler bien prétentieuses, nous savons qu'en pareille matière ce serait folie de prétendre à une exactitude scientifique, et qu'inévitablement il s'y glisse de l'arbitraire. Mais, sans donner une importance exagérée aux résultats qu'ont fournis ces groupements et analyses, basés sur presque dix mille images, nous croyons fermement qu'ils ont empêché d'avancer des généralités vagues et fragiles, et ont permis de pousser plus avant dans certains éléments du tempérament et de l'art de Flaubert, qui jusqu'à maintenant étaient restés plus ou moins dans l'ombre.

Surtout, le mérite (et un des grands défauts) de ce livre, est qu'il contient de très nombreux exemples des images et détails symboliques dans l'œuvre de Flaubert, de sorte qu'il peut fournir à ceux qui s'intéressent au grand romancier ou à l'un ou l'autre de ses livres, ainsi qu'à ceux qui s'intéressent à la littérature comparée, une abondante matière organisée qui leur permettra de le consulter au besoin, sans qu'ils soient obligés d'accepter les conclusions, ou plutôt les interprétations, que l'auteur s'est permis, le cas échéant, de donner.

Ajoutons que si cette étude a constamment à s'occuper de l'homme chez Flaubert, son but principal est nettement l'examen des détails symboliques et des images figurées de Flaubert écrivain.

PREMIÈRE PARTIE

LES DÉTERMINANTS ET LA FORCE DE LA FACULTÉ MÉTAPHORIQUE CHEZ FLAUBERT

L'IMAGE FIGURÉE ET LE SYMBOLE DANS SON ESTHÉTIQUE

CHAPITRE PREMIER

La mémoire, l'observation et l'imagination chez Flaubert

On a trop souvent et trop minutieusement tracé la vie de Gustave Flaubert, et étudié son milieu, pour qu'il soit nécessaire de recommencer ici *in extenso* un tel examen. A travers les chapitres suivants de cet essai, on aura l'occasion souvent de préciser tel ou tel détail biographique qui explique ou constitue la source apparente de tel ou tel phénomène imaginaire. Pour le moment, contentons-nous de rappeler brièvement les faits essentiels : la jeunesse rêveuse de notre auteur, plus porté à communier avec les nuages du haut d'un clocher rouennais et à évoquer de lointains rivages, qu'à réciter le latin sur les bancs prosaïques de la salle de classe ; la tranquillité extérieure de son existence, en contraste si marqué avec les bouillonnements intérieurs ; le milieu sombre de l'Hôtel-Dieu de Rouen où s'écoula mélancoliquement cette jeunesse, et où le spectacle quotidien de la souffrance et de la mort exerça sur lui une vraie fascination morbide, au point de laisser des empreintes indélébiles sur son caractère et ses idées ; son adoration de « l'art », qui date sans doute de l'époque où il écoutait avidement les contes de sa nourrice, sa chère Julie, et les aventures de *Don Quichotte* chez le père Mignot ; la place très grande qu'occupent dans ses affections et aussi peut-être dans la formation de son esprit et de ses idées quelques amitiés déjà littéraires, Ernest Chevalier et surtout le brillant jeune métaphysicien Alfred Le Poittevin pour la première période, Maxime Du Camp et surtout le poète Louis Bouilhet plus tard ; la précocité de sa carrière d' « homme de lettres » et de dramaturge amateur qui commença à neuf ans sinon avant, et, qui, caractérisé par un développement assez constant de son talent, continua avec quelques interruptions plus ou moins longues, à

travers toute sa jeunesse, ses longues et multiples flâneries à travers ses auteurs favoris ; la nécessité imposée par ses parents à dix-huit ans de choisir une profession autre que celle des lettres ; les études de droit à Paris qui cessèrent au moment de la première de ces crises nerveuses qui bouleversèrent si profondément son existence, mais qui lui permirent à vingt ans d'entrer enfin en maître dans son vrai patrimoine littéraire ; les méditations et lectures étendues et variées des années suivantes qui aboutirent à la constitution définitive de ses credo littéraires et philosophiques ; les voyages aux Pyrénées, en Italie, en Bretagne, en Egypte, en Asie Mineure, en Grèce, qui achevèrent de lui apprendre à bien observer ; et enfin les vingt-huit années de vie d' « ours blanc » et de luttes acharnées entre cet « homme-plume » et « les affres de la phrase », luttes interrompues seulement par sa mort foudroyante, le 8 mai 1880.

*
* *

Quant à son tempérament, à ses goûts, à ses idées littéraires, on ne pourrait se passer d'un examen plus attentif en abordant une étude de ses métaphores et de ses comparaisons.

Ce genre de force créatrice est, bien entendu, surtout une affaire de l'imagination, et la nature de l'image créée par elle est largement déterminée par telle tournure d'esprit, par telle particularité ou expérience mentale ou physique. Chez les imaginatifs les métaphores ont l'air de surgir miraculeusement du néant, toutes faites, et sans période de gestation, un peu comme des dieux ; mais ce n'est pas par hasard que Minerve jaillit toute armée du front de Jupiter un jour de migraine, tandis que Vénus Anadyomène, toute nue et resplendissante, naquit un beau jour de soleil de l'écume irisée de la Méditerranée.

D'abord il importe de remarquer à quel point le tempérament de Flaubert était en harmonie avec l'esprit de la génération littéraire qui triomphait en province dans ses années d'apprentissage. Flaubert avait neuf ans à l'heure d'*Hernani* et les dieux de sa jeunesse s'appelaient Rabelais, Shakespeare, Rousseau, Byron, Quinet, Musset, Hugo et le Gautier de la première manière (1). Au collège, il couchait avec un poignard sous son oreiller ; sur la cheminée chez lui grimaçait une tête de mort ; il

(1) Il adorait Cervantès, et surtout après sa dix-septième année, Montaigne, mais plutôt que des dieux ceux-ci étaient des maîtres chéris, des conseillers et des compagnons. Remarquons que tous les deux sont à la fois des « réalistes » et des « imaginatifs ».

rêvait suicide comme il rêvait une existence idéale sous d'autres cieux et l'on verra plus loin que ces rêves prenaient une intensité plus grande que s'ils avaient été réels. Sujet à des cauchemars dès sa première jeunesse, il était un terrain idéal merveilleusement préparé par ses orgies imaginatives, pour ces espèces d'hallucinations qui le visitèrent plus tard. Il était fasciné par la lecture du marquis de Sade, hanté par des images de saturnales suprêmes dans le genre de celles d'un Néron, d'un Héliogabale, d'une Cléopâtre. Son emploi constant de l'antithèse (2) et son amour du théâtre, de l'hyperbole, son goût du burlesque, du grotesque, des charges satiriques, incarné dans la personne de ce bizarre *Garçon* dont il était père et animateur et qui vécut pendant de longues années dans les jeux et dans les conversations, sont significatifs. L'outré, l'excessif, « l'*Hénaurme* » comme il écrivait, l'anormal, l'exceptionnel l'attiraient irrésistiblement, et trouvent un reflet fidèle dans tous ses écrits de jeunesse, et aussi dans sa Correspondance jusqu'à la fin de sa vie. Dans ces écrits, il s'abandonne à son imagination d'autant plus librement que, s'il hérite de ses aînés littéraires le « mal du siècle », il partage aussi avec eux la tendance à étaler complaisamment ce mal sur quantité de papier blanc. Il faudrait ajouter que, à l'encontre des grands romantiques, et à de rares exceptions près, ce lyrique écrivait uniquement pour satisfaire un instinct impérieux et sans viser à la publication, du moins dans ses écrits antérieurs à 1840. Aussi timide et fier vis-à-vis du commun des gens qu'il était irritable et emporté dans sa vie intérieure ; haïssant tout ce qui s'appelait « bourgeois », c'est-à-dire terre à terre, anti-artiste, et mesquin ; en outre profondément pessimiste par instinct et par élection, il s'écarta de la vie banale, et ses passions restèrent pour la plupart subjectives, ses débauches se déroulèrent dans le pays du rêve, et ne furent pas moins frénétiques pour cela, ainsi qu'en témoignent maintes pages de ses compositions juvéniles. Il rêva sultanes et bayadères, mais ses vraies maîtresses furent ses plumes d'oie, et il en usa beaucoup (3).

(2) Ce goût de l'antithèse, que le romantisme a développé, deviendra plus tard un puissant instrument stylistique, l'antithèse devenant symphonie, ou « vision binoculaire ». M. Thibaudet en a fait une très intéressante étude (*Flaubert*, p. 89 et suivantes). On verra que de nombreuses images reflètent *in petto* ce procédé.

(3) Il est inutile de répéter ici ce que Descharmes et d'autres ont suffisamment montré, que le jeune homme ne resta point étranger aux vérités physiques qui sollicitent un adolescent. Mais, comparée à celle de la plupart de ses camarades, y compris les intimes, sa vie sous ce rapport était très tempérée.

Mais au fur et à mesure que sa conception de l'Art s'élevait dans son âme de mystique littéraire, tout étalage de son moi dans ses écrits lui semblait de plus en plus indigne, et cette conviction se joignant à sa timidité, à sa fierté, à son pessimisme, à son dédain du bourgeois, fut renforcée de nouveau, après les premières crises nerveuses, par un effort héroïque de plus en plus intense pour maîtriser son imagination intempestive dont il reconnaissait dès lors les très grands dangers physiques et intellectuels. Ainsi arriva-t-il à la suppression progressive, à partir de la première *Education sentimentale*, de l'intervention immédiate de l'auteur, à tel point que Flaubert, romantique convaincu en 1838, devient, à partir de 1856, l'inspirateur, sinon le modèle de la génération suivante de réalistes et de naturalistes. Joignez à ces faits une capacité et un goût exceptionnels d'observation et vous avez ce dualisme de sa nature qui en même temps menace et enrichit l'artiste qu'il porte en lui, et qui explique bien des phénomènes dans sa vie et dans ses œuvres. On ne trouvera pas de meilleure déclaration de ce dualisme que les lignes suivantes, très souvent citées :

« Pas si rêveur encore que l'on pense, je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, parce qu'ils se fourrent le nez dessus. Il y a en moi littérairement parlant deux bons-hommes distincts, un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il produit » (II, 343-344) (4).

Par conséquent, dans une étude de l'imagination créatrice de Flaubert telle qu'elle se révèle dans ses images métaphoriques et symboliques, l'on doit essayer de suivre ces deux tendances opposées et les efforts faits pour les ramener à une harmonie supérieure.

D'abord il faudrait étudier de près les déclarations de Flaubert et de ses amis sur la nature précise de son imagination et spécialement sur sa faculté de création figurée. Cette tâche est facilitée par l'abondance de la matière que fournit la Correspondance.

Tout esprit excessivement exubérant, sinon émotif, tend sans

(4) A moins d'être indiquée autrement, la référence sera à la nouvelle édition augmentée de chez Conard. Lorsque le volume est indiqué comme ici simplement I, II, III, etc., il s'agit de la *Correspondance*. Voir les abréviations des autres œuvres à la fin du livre, en tête de la liste bibliographique.

doute à être caractérisé par une imagination développée, ou en tout cas l'exubérance tend à la libérer et à la mettre violemment en vibration, surtout quand cette exaltation trouve son expression en littérature, terrain idéal pour l'épanouissement de l'imagination. Plus loin, en étudiant les très nombreuses images par lesquelles Flaubert exprime ses enthousiasmes et ses haines littéraires, on verra à quel point d'extase va son mysticisme littéraire, son dévouement entier à sa religion du Beau. Pour ne traiter ici que des passages indiquant le côté physiologique de ses enthousiasmes littéraires, il affirme que la lecture des grands génies lui donne des yeux qui percent les voiles du fini et lui révèlent d'autres horizons, d'autres mondes (I, 339), elle lui produit des effets d'éblouissement (1^{re} Ed. sent., 265 ; IV, 46), d'écrasement, de coups de poings (III, 143). C'est remplir les poumons d'air pur (III, 218), c'est atteindre le sommet des hautes montagnes que de lire les grandes œuvres (I, 339), on les hume, on les déguste voluptueusement (1^{re} Ed. sent., 99; Ch. Gr., 15; I, 57; III, 278). Rien qu'à la lecture de certains vers de l'*Enéïde*, on est obsédé « comme de ces airs qui vous reviennent toujours et qui vous font mal, tant on les aime » (I, 315), et les délices que lui inspirent certains vers de Ronsard sont telles qu'il écrit :

« Ce matin, à 1 heure et demie, je lisais tout haut une pièce qui m'a fait presque mal nerveusement, tant elle me faisait plaisir. C'était comme si l'on m'eût chatouillé la plante des pieds » (II, 368-369).

Si les premiers de ces exemples peuvent n'être que des exagérations métaphoriques, il est peu douteux que les deux derniers correspondent à une réaction physique qui indique à quel point son imagination était entraînée par ses lectures. Un autre aspect de la vigueur de son imagination est la fréquence et surtout l'intensité de ses souvenirs, qui deviennent souvent de vraies obsessions (5). Chaque fois qu'il évoque le souvenir de M^{me} Schlésinger, la femme adorée de loin par le jeune romantique de 1836, ce sont presque des effets d'hallucination, mais d'une surprenante réalité, même dans les juvéniles *Mémoires d'un Fou* ; il marche

(5) On a souvent parlé de la mémoire exceptionnelle de Flaubert. Pour ne citer qu'un seul témoignage, Maupassant qui était son disciple, a écrit : « Sa mémoire... était merveilleuse et il se rappelait le chapitre, la page, l'alinéa où il avait trouvé, cinq ou dix ans plus tôt, un petit détail dans un ouvrage presque inconnu. Il savait ainsi un nombre incalculable de faits. » (Etude faite pour l'édition Quantin des œuvres de Flaubert, et citée en partie à la fin de *Madame Bovary*, (édition Conard, pp. 548-549).

sur les grèves de Trouville, scène de cette idylle, seize ans plus tard, et tous ces souvenirs crient sous ses pas comme les coquillages de la plage. « Chaque lame de la mer que je regarde tomber éveille en moi des retentissements lointains. J'entends gronder les jours passés et se presser comme des flots toute l'interminable série des passions disparues. Je me rappelle les spasmes que j'avais, des tristesses, des convoitises qui sifflaient par rafales comme le vent dans les cordages, et de larges envies vagues tourbillonnant dans du noir, comme un troupeau de mouettes sauvages dans une nuée orageuse » (III, 308), et tout cela est tellement douloureux qu'il décide de dire adieu à tout ce qui est personnel (III, 320). C'est ainsi qu'il écrit à Louise Colet, et ce n'est pas autrement qu'il parle à son ami intime Bouilhet : « Ce voyage à Trouville m'a fait repasser mon cours d'histoire intime. J'ai beaucoup rêvassé sur ce théâtre de mes passions. Je prends congé d'elles, et pour toujours, je l'espère ; me voilà à moitié de la vie. Il est temps de dire adieu aux tristesses juvéniles. Je ne cache pas cependant qu'elles me sont, depuis trois semaines, revenues à flot... Le passé nous mange trop. Nous ne sommes jamais au présent, qui seul est important dans la vie » (III, 316, 318). Les souvenirs de son ami de jeunesse, Alfred Le Poittevin, le hantent pendant toute sa vie, il revit leurs enthousiasmes : « nous vivions dans une serre idéale où la poésie nous chauffait l'embêtement de l'existence à 70 degrés Réaumur » (II, 363). Il y a des conversations de six heures consécutives, des voyages imaginaires à travers le temps et l'espace avec cet ami en art, qui lui revient en détail plusieurs années après la mort de celui-ci. « Tous souvenirs qui me semblent de couleur vermeille et flamber derrière moi comme des incendies » (II, 363).

Rêvant à ses voyages passés, il est malade de la maladie de l'Espagne : « Ces premiers beaux jours me navrent... ; il me prend des mélancolies sanguines et *physiques* de m'en aller, botté et éperonné, par de bonnes vieilles routes toutes pleines de soleil et de senteurs marines. Quand est-ce que j'entendrai mon cheval marcher sur des blocs de marbre blanc comme autrefois ? Quand reverrai-je de grandes étoiles ? Quand est-ce que je monterai sur des éléphants après avoir monté sur des chameaux ? » (IV, 50-51). En relisant des récits de naufrages et de flibustiers, il éprouve « des terreurs que j'avais eues étant petit... J'ai presque peur de me coucher... Mes voyages, mes souvenirs d'enfant, tout se colore l'un de l'autre, se met bout à bout, danse avec de prodigieux flamboiements et monte en spirale » (II, 371). La lecture

de *Louis Lambert* évoque sa propre jeunesse et la figure d'Alfred, à tel point qu'il s'écrie :

« Je suis, dans ce moment, comme tout épouvanté, et si je t'écris c'est peut-être pour ne pas rester seul avec moi, comme on allume sa lampe la nuit quand on a peur... Louis Lambert... me foudroie... Cela s'est cramponné à moi par mille hameçons... Oh ! comme on se sent près de la folie quelquefois, moi surtout !.... Je t'assure que j'ai peur maintenant... » (III, 76-78) (6).

Pour résumer les renseignements fournis par un examen même rapide de ces divers passages, l'on voit constamment l'imagination de Flaubert combinant et colorant ses souvenirs, de sorte que ceux-ci reviennent transformés et plus intenses que les expériences primitives, grâce aux émotions qui les accompagnent et à la netteté et à la vigueur des images qui surgissent. Il caractérise ces visions spontanées comme des flamboiements, des foudroiements, il en est obsédé, et elles sont accompagnées de réactions physiques et sanguines ; la lecture des récits qui avaient ému sa jeunesse, se joint à ses souvenirs d'enfant, à ses voyages, et « tout se colore l'un de l'autre, se met bout à bout » ; il *voit*, il *entend*, il *sente* réellement ses évocations ; la pensée des voyages accomplis le projette dans ceux qu'il souhaiterait faire ; la réviviscence de l'idylle de Trouville est intensifiée par un flot d'autres souvenirs, et le tout est exprimée, ici comme ailleurs, en métaphores reflétant à la fois des états d'âme et le lieu qui les provoque. Enfin, tantôt c'est le hasard, la contiguïté qui ouvre les digues, tantôt une ressemblance ou un contraste ; tantôt ces souvenirs répondent à son appel, tantôt ils refluent en dépit de toute sa résistance, parce qu'ils ont des sources puissantes dans son moi intime et parce que, toujours, l'imagination les fait jaillir.

On pourrait facilement multiplier les exemples, et faire une longue étude rien que sur la mémoire de Flaubert, d'autant plus que, ne se fiant pas à l'avenir et empoisonnant le présent par « l'opium de l'embêtement » et par sa « faculté d'insupportation », il se précipite volontiers et constamment vers son passé, quand ce n'est pas dans le monde de ses rêves, et lorsqu'il s'y reporte, c'est non pas pour jouir du spectacle de ce passé, mais

(6) Dans la préface de son bizarre *Quidquid volueris, études psychologiques*, daté du 8 octobre 1837, on trouvera des souvenirs d'insomnie et de cauchemars qui ont bien une ressemblance de famille avec plus d'un récit contemporain, mais qui, par leur abondance et leur choix, sembleraient sortir d'un fonds bien personnel.

c'est pour y *revivre*. Justement, c'est là une des caractéristiques de cette faculté qui dépasse la mémoire inactive et que l'on appelle « imagination reproductrice ». Et c'est ce pouvoir de « réviviscence spontanée » où les souvenirs et les images « reviennent à l'appel de notre volonté, ou répondent à nos sentiments, à nos désirs, à nos besoins pressants » (7) qui, par sa faculté de former constamment de nouvelles associations et en collaboration avec les apports des sens, et de ce mystérieux « hérédô » que nous portons en nous (8), alimente et stimule l'imagination vraiment créatrice. C'est cette collaboration qui fournit à point les images, y compris les métaphorismes.

Donc dans une étude des images d'un écrivain, il importe de constater le degré d'intensité de la mémoire évocatrice. Mais aussi faudrait-il distinguer les objets évoqués de préférence, les transformations qu'ils subissent, et surtout les sens qui entrent en jeu. En analysant ces souvenirs, ces sensations, et les images qui les représentent, on peut arriver à déchiffrer les intérêts, les besoins, les forces qui les évoquent, et l'activité relative des divers sens (9), mais une telle analyse nous entraînerait

(7) L. Dugas, *L'Imagination*, Paris, Doin. A propos de la mémoire reproductrice, cet auteur dit : « Si l'imagination, en effet, consiste à donner l'être aux représentations, l'acte, par lequel l'esprit donne la vie aux perceptions évanouies, les anime, les colore, les projette en quelque sorte sur le plan de la réalité présente, n'est pas un acte de mémoire, mais d'imagination... Cette imagination sans invention... a son point de départ dans un manque absolu d'intérêt pour les événements actuels ; elle consiste à se replonger passionnément dans le passé, à s'y absorber et s'y perdre..., elle est l'anéantissement du présent et la résurrection du passé. » (309-310). Quant à la place des sens, le même auteur dit que « tout d'abord l'imagination emprunte nécessairement aux sens sa matière et ses formes, ses données et ses lois » (p. 11).

(8) M. Léon Daudet croit que « nous imaginons par système héréditaire, par personnage intérieur, par ancêtre, au gré du soi évocateur et régulateur » (*Le Monde des Images, suite de l'Hérédô*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1919, pp. 35-36). On aura d'abondantes preuves plus loin que le grand écrivain que nous étudions aurait accueilli avec une sympathie empressée cette thèse qui pour être trop absolue peut-être, ne renferme pas moins une bonne part de vérité.

(9) « L'imagination a un double aspect, positif et négatif ; elle est, à l'égard de certaines choses, une possession, une hantise et un détachement absolu vis-à-vis de tout le reste. Inhibition et action, cécité psychique et acuité de vision, telle est sa formule complète. Si des sensations sont toujours refoulées, écartées ou négligées par l'esprit, elles... s'effaceront de la mémoire... Au contraire des sensations, ou qui s'imposent par leur intensité, leur fréquence, ou sur lesquelles l'esprit s'arrête et revient avec complaisance, se gravent à jamais, se réveillent d'elles-mêmes et reparaissent à notre appel. Or les sensations que notre esprit enregistre sont celles qui nous intéressent, soit en raison de notre genre de vie, de nos habitudes, de notre profession, de nos besoins, soit par l'effet de notre constitution propre, de nos goûts ou prédispositions natives. » (Dugas, *ibid.*, page 61). « Le Moi subliminal construit sans cesse toute espèce de combinaisons que trie la conscience... Nos images et nos souvenirs ne restent pas immuables en nous. Rayées et effacées par le temps et le désintérêt, rendues

beaucoup trop loin pour le moment. Contentons-nous de noter que, si la plupart des hommes peuvent être classés comme « visuels », d'autres, plus rares, comme « auditifs », etc..., chez Flaubert si l'élément visuel prédomine, les autres sens ont leur très large part aussi. Et toujours, même dans les passages reflétant avec le plus de netteté le monde extérieur, il y entre une part, souvent très grande, d'affectivité, d'émotion (10).

En général, si l'on étudie le pouvoir que possédait Flaubert de se transporter dans le monde de l'imagination libre, les mêmes remarques s'imposent que pour le monde des souvenirs. Toutefois, il faudrait ici insister sur le caractère volontaire de ces transpositions, le plus souvent du moins.

Sans doute, Flaubert était-il un grand rêveur, surtout dans sa jeunesse (quel adolescent romantique et un brin imaginatif ne l'a pas été ?) et parfois ses rêveries sont bien vagues, comme on peut s'en rendre compte en lisant mainte page des *Mémoires d'un Fou*, écrits à dix-sept ans. Il parle de son enfance rêveuse (486), de ses « vagues rêveries », de « songes » (492), ou de sa pensée qui « dans son délire s'envolait haut, dans ces régions inconnues aux hommes, où il n'y a ni monde, ni planètes, ni soleils ! J'avais un infini plus immense, s'il est possible, que l'infini de Dieu, où la poésie se berçait et déployait ses ailes dans une atmosphère d'amour et d'extase » (O. J., I, 488). Il faudrait ajouter que la rêverie, chez Flaubert, est loin d'être purement un fait de jeunesse. On en trouve des exemples à toutes les époques de sa vie, et il l'appelait un vilain monstre qui lui avait mangé beaucoup de choses, la sirène des âmes (11) ; en voyage, cela le gagne comme une marée montante et il pense en devenir vide et stérile (12), ce qui ne l'empêche pas de devenir par la suite l'auteur de *Madame Bovary*. Peut être rêvait-il trop, mais rappelons-nous avec Töppfer que « Socrate flâna des années, Rousseau jusqu'à quarante ans, La Fontaine toute sa vie », du moins en apparence, car on peut aussi croire avec Dugas que « la flânerie est

imprécises par leur contamination réciproque, schématisées par l'habitude, elles sont sans cesse restaurées et reconstruites par notre affectivité et notre esprit. Les souvenirs d'une vie ne sont pas son histoire. Ils sont l'œuvre originale d'un artiste caché. » (H. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, Paris, Alcan, 1927, pp. 198-199).

(10) On examinera ailleurs cette question de la capacité d'affectivité chez Flaubert, capacité dont on a souvent douté, à cause de certains passages de la *Correspondance* qui ont trompé plus d'un critique,

(11) I, 204.

(12) II, 210.

favorable au développement des pensées et des images (13), et avec M. Paul Valéry, que « l'auteur d'*Adonis*... ne peut-être qu'un esprit singulièrement attentif ». Et en tous cas, avec Amiel, on peut accorder que « la flânerie est le dimanche de la pensée ». Mais le plus souvent ces rêves prennent le caractère d'une réalité intense, d'un monde de formes et de sensations, où souvenirs personnels et souvenirs de lectures aimées se trouvent unis, ainsi que l'indique nettement le passage suivant, qui se trouve deux pages plus loin que l'autre :

« Je me vois encore sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime... moi dont l'esprit se noyait sur les limites de la création, qui étais perdu dans tous les mondes de la poésie..., et qui avais des extases célestes devant toutes les révélations intimes de mon âme... je rêvais de lointains voyages dans les contrées du Sud ; je voyais l'Orient et ses sables immenses, ses palais que foulent les pieds des chameaux avec leurs clochettes d'airain ; je voyais les cavales bondir vers l'horizon rougi par le soleil ; je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent ; je sentais le parfum de ces océans tièdes du Midi... et puis, près de moi, sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles, quelque femme à la peau brune, au regard ardent, qui m'entourait de ses bras et me parlait la langue des houris. Le soleil s'abaissait et les juments dormaient, l'insecte bourdonnait à leurs mamelles, le vent du soir passait près de nous » (O. J., I, 490-491).

Le jeune auteur continue, la nuit venue, à rêver de joies infinies, de voluptés transcendantes (la gloire, un brillant théâtre, l'amour, la mort, le passé des chevaliers, une cathédrale, une nuit de Noël, Rome, Néron), pour se réveiller de « ces vagues rêveries... avec un grand œil béant », sous la risée de ses compagnons de classe.

Dans ce passage, comme dans d'autres déjà cités, il y a verbosité juvénile et souvenirs livresques, mais il n'y a pas seulement cela, il y a l'étoffe sensorielle et affective qui permettra plus tard à un grand écrivain de créer dans le sens le plus réel du mot. Ces mêmes rêves, ces voyages à travers le temps et l'espace, aux pays du corps et de l'âme, sont plus que des rêves : ce sont des visions d'artiste en embryon, et elles se retrouvent un peu partout, dans la Correspondance, dans les œuvres de jeunesse, dans les notes de voyage, et, transformées et jugées à froid, dans les romans (14).

(13) *Op. cit.*, p. 176. C'est lui qui cite Töppfer et Amiel.

(14) Plus d'une fois on a étudié les rêveries et surtout les souvenirs souvent

Il est parfaitement inutile de multiplier indéfiniment les passages où il est question de la libre envolée de son imagination vers d'autres lieux ou climats. Ce qui importe est d'insister sur les données sensorielles que révèle le long passage déjà cité et qui parcourent toute la gamme, et d'ajouter à cet exemple quelques autres témoignages choisis à des époques ultérieures, et qui montrent son « génie voir » en plein développement, mais intimement lié à la faculté aiguë de vivre ce qu'il voit, et en même temps sa défiance envers ces chimères, qui pour lui deviennent si réelles qu'il a la mort dans l'âme en revenant à la réalité banale et triste.

A sa « Muse » M^{me} Colet, qui voulait fuir avec lui à Rhodes ou à Smyrne, le désillusionné de vingt-cinq ans, qui ne sait pas que dans quelques années, il verra l'Orient, répond :

« Ah ! ces rêves-là rendent malheureux. J'en ai trop fait... J'ai voulu une mer bleue, un caïque avec ses caïkdjis, une tente au désert, j'ai passé des jours entiers, au coin de mon feu, à faire la chasse au tigre, et j'entendais le bruit des bambous que cassaient les pieds de mon éléphant qui hennissait de terreur en flairant les bêtes féroces » (15).

Une lettre d'un an plus tard montre que ce genre de rêves ne l'a point quitté (à vrai dire, ils persistent jusqu'à la fin de sa vie) :

« Penser que jamais, sans doute, je ne verrai la Chine ! que jamais je ne m'endormirai aux pas cadencés des chameaux ! que jamais peut-être je ne verrai dans les forêts luire les yeux d'un tigre accroupi

hallucinatoires de Flaubert, et la façon dont il s'en sert constamment en écrivant ses romans, dont un grand nombre des pages les plus saisissantes sont animées et étoffées de matière puisée dans son propre passé. M. Maynial, M. Dumesnil, M. Shanks, M. Thibaudet et d'autres encore ont montré combien de vérité profonde il y avait dans la réponse de Flaubert à une demande sur l'identité de Madame Bovary : « Madame Bovary, c'est moi. » On citera des passages de ces ouvrages ailleurs. Un des buts de cette étude sera de montrer que les métaphores dans ses grandes œuvres reflètent, elles aussi, l'homme et son passé.

(15) I, 366, 10 octobre 1846. Descharmes (*Flaubert... avant 1857*, p. 199) cite quelques lignes de cette évocation avec plusieurs autres passages pour indiquer que, après sa maladie déclarée, il arrive souvent que les visions représentatives de Flaubert... « dégénèrent en hallucinations » et que rien ne signale l'existence de telles particularités psychologiques avant les premières crises de sa maladie, quoiqu'il y eût été de longue date prédisposé. Il est bien difficile de voir cependant la différence entre « J'entendais le bruit des bambous », etc., et « Je voyais l'Orient et ses sables immenses... Je sentais le parfum de ces océans tièdes », etc., à moins que ce dernier passage, antérieur de neuf ans, ne soit encore plus concluant à cause de la diversité des sensations composées qui y entrent.

dans les bambous ! Vous pouvez traiter tout cela comme des appétits d'imagination qui ne méritent pas de pitié ; mais j'en souffre tant quand j'y pense, ce qui malheureusement m'arrive souvent, que vous en seriez émue si vous pouviez voir ce qu'il y a là de lamentable et d'irréparable » (II, 76).

Très souvent les souvenirs de ses lectures d'histoire, surtout celle de Grèce et de Rome, fournissent la matière que son imagination embrasse, et le plus sérieusement du monde il déclare que dans quelque existence antérieure il est sûr d'avoir été, par exemple rhéteur pendant le Bas-Empire romain, ou « directeur de quelque troupe de comédiens ambulants, un de ces drôles qui allaient en Sicile acheter des femmes pour en faire des comédiennes et qui étaient tout ensemble professeur, maquereau et artiste » (III, 18).

Enfin une réalité plus près de lui suffit pour déclencher en lui cet appareil photographique qui reproduit avec une clarté remarquable telle scène imaginée, mais où figurent des êtres réels. A son ami Bouilhet il écrit : « Tantôt, après dîner, en regardant une bannette de tulipes j'ai songé à ta pièce sur les tulipes de ton grand-père et j'ai vu nettement un bonhomme en culottes courtes et poudré, arrangeant des tulipes pareilles dans un jardin vague, au soleil, le matin. Il y avait à côté un même de quatre à cinq ans (dont la petite culotte était boutonnée à la veste) joufflu, tranquille et les yeux écarquillés devant les fleurs ; c'était toi. Tu étais habillé d'une espèce de couleur chocolat » (IV, 71).

Quelques jours après la mort de son oncle Parain, qu'il aimait beaucoup, il écrit : « Je le vois maintenant dans son suaire comme si j'avais le cercueil où il pourrit sur la table, devant mes yeux. L'idée des asticots qui lui mangent les joues ne me quitte pas » (III, 340).



L'indice le plus sûr de la puissance imaginative de Flaubert serait une étude de ses œuvres de jeunesse dont les titres seuls donneraient une idée du « lyrisme » débordant, et encore plus la lecture de la *Correspondance* et des premiers brouillons de ses autres œuvres, mais une telle étude est réservée pour plus tard.

Il faudrait toutefois citer quelques déclarations formelles venant de ceux qui le connaissaient le mieux. On a vu que

souvent Flaubert parle de ses « débordements lyriques », et du reste lui-même écrit :

« Il y a quelque chose de faux dans ma personne et dans ma vocation. Je suis né lyrique, et je n'écris pas de vers » (III, 375).

Maxime Du Camp, dont le témoignage souvent suspect ne peut être mis en doute cette fois, affirme que son ami était imprégné de l'influence de *René* et d'*Ahasvérus* jusqu'à les savoir par cœur, à les réciter, à les reproduire (dans *Novembre*), sans le soupçonner, et il ajoute : « C'était un lyrique » (*Souv. litt.*, I, 168). D'après Du Camp, Bouilhet disait de Flaubert : « Il y a une malédiction sur lui, c'est un poète lyrique qui ne peut pas faire un vers » (*Souv. litt.*, I, 239). Plus loin, Du Camp parle de cette prédominance de l'imagination surexcitée par une existence solitaire, par l'habitude du travail nocturne, par un défaut de mesure naturel.

A propos du premier *Saint Antoine* qu'après lecture Bouilhet et Du Camp avaient condamné sans appel, ce dernier écrit :

« Le lyrisme, qui était le fond même de sa nature et de son talent, l'avait si bien emporté qu'il avait perdu terre » (*Souv. litt.*, I, 314).

Après avoir subi le choc de cette critique, Flaubert répondit : « J'admets les défauts que vous me signalez, mais ils sont inhérents à ma nature ; comment y remédier ? » Leur riposte fut : « Du moment que tu as une invincible tendance au lyrisme, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait ridicule... », et d'après l'auteur des *Souvenirs*, bien souvent au cours de leur existence Flaubert lui dit : « J'étais envahi par le cancer du lyrisme, vous m'avez opéré, il n'était que temps, mais j'en ai crié de douleur » (*Ibid.*, 317).

Non seulement les excès de l'imagination lui étaient naturels, mais souvent il éprouvait des besoins d'orgies poétiques (II, 304), et affirmait même qu'elles lui étaient nécessaires physiquement et moralement, servant de « soupape de sûreté » à une activité imaginative par trop bouillante. Les actes « hénaurmes », les paroles cocasses de cet imaginaire « Garçon » de la jeunesse dont on reparlera ailleurs sont la réplique bouffonne de ce besoin. On a vu que le premier *Saint Antoine*, où son imagination courait librement, était un « déversoir » qui ne lui causait que plaisir, tandis que souvent ses grands romans lui valaient des supplices abominables. A propos d'un grand mouvement d'inspiration littéraire qui s'empara de lui pendant la composition d'une partie

de la scène des comices, il remarque que « le bon de ces états-là, c'est qu'ils vous retrempent et vous infusent dans la plume un sang plus jeune », c'est comme des floraisons printanières, comme un grand soleil intérieur (III, 205) (16).

Même ces terribles attaques de nerfs (17), si proches de l'état cataleptique, mais où il conservait toujours sa conscience, où « l'être-raison allait jusqu'au bout » (III, 270), paraissent avoir nettement servi, à son avis du moins, de vanne d'écluse, pour ainsi dire, déchargeant à l'extérieur de sa personnalité normale le trop-plein d'une imagination surexcitée, et le laissant plus calme après, et plus « artiste », de sorte que parfois il est content de les avoir eues, en dépit de la terrible souffrance qu'elles causaient :

« Non, je ne regrette rien de ma jeunesse... Je me dévorais de toute espèce de mélancolies possibles. Ma maladie de nerfs m'a fait du bien ; elle a reporté tout cela sur l'élément physique, et m'a laissé la tête plus froide » (II, 146).

« Mais ce soir... la revigreur m'est revenue, et j'ai écrit presque d'une seule haleine toute une page de psychologie fort serrée, où il y aura, je crois, peu à reprendre » (III, 191).

Peut-être semblera-t-il étrange de parler de crises de nerfs en parlant de l'imagination, surtout si l'on se rappelle la distinction nette que Flaubert fait si souvent entre les nerfs et la vraie inspiration artistique. Mais, elles nous intéressent d'abord, parce que

(16) Voir aussi les passages suivants : « Depuis samedi j'ai travaillé de grand cœur et d'une façon débordante, lyrique. C'est peut-être une atroce ratatouille. Tant pis, ça m'amuse pour le moment, dussé-je plus tard tout effacer, comme cela m'est arrivé maintes fois. » (III, 65 ; cette déclaration est amplement prouvée par une étude des manuscrits de Flaubert — comme on verra.) « S'il m'arrive quelquefois des moments âpres..., il y en a d'autres où j'ai peine à me contenir de joie. Quelque chose de profond et d'extra-voluptueux déborde de moi à jets précipités, comme une éjaculation de l'âme. Je me sens transporté et tout enivré de ma propre pensée comme s'il m'arrivait par un soupirail intérieur, une bouffée de parfums chauds. » (III, 142).

« Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphoses. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré. La narration exacte du fait réel le plus magnifique me serait impossible. Il me faudrait le broder encore. » (III, 320. Voir les rêves de ses personnages, les *Tentations* le *Château des Cœurs*, etc., et le symbolisme si fréquent dans ses œuvres).

(17) Les médecins ont abondamment étudié cette maladie, mais c'est M. René Dumesnil qui semble avoir dit le dernier mot là-dessus, et son livre sur *Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode*, ainsi que ses autres écrits sur Flaubert sont indispensables à qui voudrait étudier Flaubert, l'homme et l'artiste. Avec le regretté René Descharmes, c'est lui qui a été non seulement le pionnier mais aussi le guide pour tous les flaubertistes. (Voir sur la maladie de Flaubert le chapitre IV et *passim*.)

Flaubert dit lui-même qu'elles étaient occasionnées par une surabondance d'imagination active, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, et aussi parce qu'elles étaient elles-mêmes caractérisées par de violentes explosions d'idées et d'images hallucinatoires, et accompagnées d'une acuité exceptionnelle des sens.

Il écrit, en effet, que d'après Musset, « les nerfs, le magnétisme, voilà la poésie. Non, elle a une base plus sereine. S'il suffisait d'avoir les nerfs sensibles pour être poète, je vaudrais mieux que Shakespeare ou qu'Homère, lequel je me figure avoir été un homme peu nerveux » (II, 460) ; et il continue :

« Cette confusion est impie. J'en peux dire quelque chose, moi qui ai entendu, à travers des portes fermées, parler à voix basse des gens à trente pas de moi ; moi... qui parfois ai senti, dans la période d'une seconde, un million de pensées, d'*images*, de *combinaisons* de toute sorte qui jetaient à la fois dans ma cervelle comme toutes les fusées d'un feu d'artifice... La poésie n'est point une débilité d'esprit et ces susceptibilités en sont une ; cette faculté de sentir outre mesure est une faiblesse » (II, 461).

Par la suite, après avoir parlé de sa maladie de nerfs, causée par le chagrin, et qu'il appelle une « déviation », il développe son dogme favori de l'impersonnalité.

Ailleurs, Flaubert caractérise ces attaques comme « une sorte d'hémorragie de l'innervation. C'était des pertes séminales de la faculté *pictoresque* du cerveau, *cent mille images* sautant à la fois, en feux d'artifices » (III, 270), ou encore comme « des déclivités involontaires d'idées, d'*images* » (III, 77), un tourbillon d'idées et d'*images*.

Le besoin physique de grands vols d'aigle, chez Flaubert, semble pareil à celui qu'éprouvent les alcooliques pour l'alcool, c'est-à-dire besoin impérieux, mais profondément dangereux, pour l'artiste comme pour l'homme.

Dans le même passage où il déclare que ses grandes surexcitations littéraires lui infusaient dans la plume un sang plus jeune, il insiste qu'il faut se méfier de leurs conséquences : ces floraisons printanières « ne durent pas plus que les lilas qu'une nuit flétrit », on sent en soi à de tels moments un grand soleil, mais ce soleil *éblouit* et « si on a alors la vue longue, on l'a souvent trouble » (III, 205).

La filiation entre les expériences pathologiques provoquées par les excès de l'imagination et caractérisées par des déluges d'images, et la doctrine de l'impersonnalité qui domine les credo littéraires de Flaubert, ainsi que la différence nette à établir entre

la vraie vision d'artiste et l'hallucination, sont nettement indiquées dans la Correspondance et seront mises en lumière plus loin.

Il connaît les bals masqués de l'imagination et l'épuisement qui en résulte. Tout doit se faire à froid, posément, comme Louvel tua le duc de Berry avec une carafe. L'art doit avoir une base plus sereine ; Homère était un homme peu nerveux, sans doute, et les enfants qui tout jeunes ont de grandes dispositions pour la musique et s'exaltent en jouant du piano ne sont point les Mozarts de l'avenir : ils tombent malades et leurs pauvres nerfs comme ceux des chiens se tordent de souffrance au son des notes. C'est que l'idée a passé dans la chair où elle reste stérile, et la chair prit ; il n'en résulte ni génie, ni poésie (voir II, 461). Ce passage continue par le développement du principe de l'impersonnalité en art.

Indomptés, ces élancements fougueux à travers tous les domaines de l'imagination à base nerveuse, y compris ceux qui côtoient « la folie et la luxure », auraient pu conduire leur auteur au destin d'un Poë ou d'un Gérard de Nerval. Flaubert l'a très bien compris. Tout en déclarant qu'ils ont provoqué sa douloureuse et dangereuse névrose, en même temps il indique nettement que, chez lui, ces rêves et emportements ne marquaient pas nécessairement manque de volonté, mais qu'au contraire, le plus souvent, il les avait *voulus*, invités. Et l'homme qui les invitait trouvait, au besoin, la force de les dominer, sinon de les chasser :

« Comme j'ai bâti des drames féroces à la Morgue, où j'avais la rage d'aller autrefois, etc. ! Je crois du reste qu'à cet endroit j'ai une faculté de perception particulière ; en fait de malsain, je m'y connais... La folie et la luxure sont deux choses que j'ai tellement sondées, où j'ai si bien navigué *par ma volonté* que je ne serai jamais (je l'espère) ni un aliéné ni un de Sade. Mais il m'en a cuit, par exemple. Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles » (III, 270).

Ailleurs aussi Flaubert insiste sur le caractère volontaire de ses débauches imaginatives (18), et dit aussi qu'il s'en est guéri par la volonté. Par exemple, il écrit :

« Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens : 1° en les

(18) Nous ne voulons nullement prétendre que dans ses « hallucinations » sa volonté continuât de diriger, autrement ce ne seraient pas des hallucinations.

étudiant scientifiquement, c'est-à-dire en tâchant de m'en rendre compte, et 2° par *la force de la volonté*. J'ai souvent senti la folie me venir. C'était dans ma pauvre cervelle un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que mon *moi* semblait comme un vaisseau sous la tempête. Mais je me cramponnais à ma raison. Elle dominait tout, quoique assiégée et battue. En d'autres fois, je *tâchais, par l'imagination*, de me donner facticement ces terribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons. Un grand orgueil me soutenait et j'ai vaincu le mal à force de l'êtreindre corps à corps » (IV, 180-181, 18 mai 1857).

C'est cette volonté, cet orgueil, qui non seulement l'on aidé probablement à dompter sa maladie, mais aussi constituant, avec le credo de sacrifices personnels et d'impersonnalité en art, avec la force de cette imagination et l'instinct de l'artiste en lui, son génie. Sans cette volonté Flaubert aurait sombré en toute probabilité sous les excès de son imagination, mais sans cette imagination, qu'aurait été l'artiste ? car tenter de tuer l'imagination chez un imaginaire, c'est inévitablement tuer la personnalité de l'artiste, et par conséquent son art (19).

Et il est probable que les vraies hallucinations, dans le sens pathologique du mot, étaient rares, heureusement pour Flaubert. Mais leur existence, ou l'existence de faits analogues entraînant une suspension partielle du jugement, indique combien profond dans le sujet est l'instinct imaginaire. Une fois que ce que Taine appelle les « réducteurs » ne fonctionnent plus, « le déchaînement des images s'opérera de lui-même. L'imagination, non pas seulement reproductrice, mais créatrice, est donc si profondément ancrée en nous que le ralentissement le plus complet des fonctions cérébrales se produit sans l'atteindre, qu'elle déborde d'intensité et de vie... On dirait alors une prisonnière ayant rompu ses chaînes, lâchée en liberté » (Dugas, *op. cit.*, 175-176).

La place de la volonté dans l'œuvre de Flaubert comme faculté maîtresse a trouvé un interprète original et pénétrant en M. E. Seillière qui, philosophe de l'impérialisme, du mysticisme et de la volonté, trouve en Flaubert un sujet de choix. Voir son livre *Le Romantisme des Réalistes*, Gustave Flaubert.

En ce qui concerne l'émotivité et sa place importante dans son œuvre, ce philosophe, et aussi M. Jules de Gaultier (*Le Génie de Flaubert*, p. 196 et *passim*), et Remy de Gourmont (*Le Problème du Style*, pp. 105-7) ont insisté sur le fait que Flaubert la possédait à un rare degré et dans ses œuvres s'en servait magistralement, tandis que M. Paul Bourget et beaucoup d'autres ont cru voir en Flaubert presque exclusivement une « imagination plastique », « assez dénuée de cette marque intérieure qui vient du sentiment ». Ce sont certainement les premiers qui ont raison, comme l'indiquent les métaphores de Flaubert que l'on étudiera plus loin.

(19) C'est ce que Dugas annonce dans les termes suivants : « Si l'on tient l'imagination pour dangereuse, si on en redoute les excès, le meilleur moyen n'est pas de l'amortir, de lui couper les ailes, de la maintenir sur des riens... C'est en assurant le fonctionnement normal de l'imagination, c'est en la développant et en l'enrichissant qu'on en prévient les écarts, les élans désordonnés » (*op. cit.*, 178) ; « deux conditions sont requises pour que l'imagination soit : une idée maîtresse et un riche développement autour de cette idée maîtresse. Que l'idée maîtresse subsiste seule, ou l'éclosion débordante des

Quelle place au juste le Flaubert de la grande période accorde-t-il donc à l'imagination ? Nous ne pouvons mieux faire ici que de suivre d'assez près l'étude lumineuse que le regretté René Descharmes a consacrée à cette question, en la complétant selon les exigences de notre sujet.

Nous avons vu que Flaubert ne croit point au bienfait en littérature, non pas de l'imagination, mais des passions qui s'emparent d'elle et usurpent sa place. Au contraire il finit par croire que rien n'est plus faible que de mettre en Art ses sentiments personnels (II, 379), et même que « Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou » (II, 268-269). Comme le savant, l'artiste ne doit se préoccuper ni de lui-même, ni de la morale, mais de l'impersonnel, du vrai (20). Et la recherche de ce vrai qui dépasse le personnel, est, pour l'artiste comme pour le savant, une affaire d'observation, mais d'observation synthétique.

« Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est (comme elle est toujours en elle-même, dans sa généralité et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. Cette faculté n'est autre que le génie : voir, avoir le modèle devant soi, qui pose » (II, 462). Cependant, si l'attitude générale de l'artiste et celle du savant sont identiques, la nature de l'observation ne peut pas l'être, puisque l'art cherche le Beau, le Vrai dans le Beau, et ne peut ni ne doit se servir des mêmes instruments que la science.

Ce modèle qui pose, c'est un modèle imaginaire, qui doit sa netteté et sa réalité à une combinaison d'observations attentives et pénétrantes et à son génie de généralisation. Ainsi il écrit à Louise Colet, poète plus personnel qu'artiste :

« Bouilhet m'a apporté hier le volume de Lacaussade ; une réflexion esthétique m'est surgie de ce volume : combien peu l'élément extérieur sert ! ces vers-là ont été faits sous l'équateur et l'on n'y sent pas plus de chaleur ni de lumière que dans un brouillard d'Ecosse. C'est

images, l'imagination périt également ou perd de son pouvoir... L'imagination vraiment forte, à la fois une et variée, se rencontre, non dans le rêve, l'hypnotisme et autres états morbides, mais dans la science, dans l'art, dans la poésie d'une vie harmonieuse » (*ibid.*, 195). « L'imagination est dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements » (Ribot, *op. cit.*, p. 6). « Nous irons plus loin. L'imagination est l'intelligence au service du vouloir. Elle est l'esprit s'ingéniant pour trouver d'abord des fins dignes d'être proposées à la volonté, pour découvrir et combiner ensuite les moyens à l'aide desquels la volonté atteindra ses fins. De là découlent ses caractères propres et distinctifs » (Dugas, *op. cit.*, 197).

(20) Voir Descharmes, *op. cit.*, p. 522, et *Corr.*, II, pp. 396, 158, 359-360.

en Hollande seulement et à Venise, pays des brumes, qu'il y a eu de grands coloristes. Il faut que l'âme se replie. Voilà ce qui fait de l'observation artistique quelque chose de bien différent de l'observation scientifique, elle doit surtout être instinctive et procéder par l'imagination, d'abord » (III, 230).

« Les perles ne font pas le collier, c'est le fil... Tu avais été, dans la *Paysanne*, shakespearienne, impersonnelle. Ici (dans la *Servante*), le lyrisme, la fantaisie, l'individualité, le parti pris, les passions de l'auteur s'entortillent autour de ton sujet..., l'ensemble ne vaudra jamais l'autre parce que la *Paysanne* a été imaginée..., et en imaginant on reproduit la généralité, tandis qu'en s'attachant à un fait vrai, il ne sort de notre œuvre que quelque chose de contingent, de relatif, de restreint... La continuité constitue le style, comme la constance fait la vertu » (III, 400).

Donc, comme le dit M. Descharmes, « il déclare nécessaire d'imaginer non seulement pour être impersonnel, mais pour être vrai » (21). Mais pour lui, imaginer est en art le contraire, non pas d'observer, mais de *sentir outre mesure* ; imaginer, c'est se faire sentir les choses, et se faire sentir, c'est voir, avoir le modèle devant soi, qui pose, et s'en pénétrer.

Une importante déclaration de son disciple Guy de Maupassant, proteste contre l'emploi du mot réaliste pour caractériser Flaubert :

« Nul observateur ne fut plus consciencieux ; mais nul ne s'efforça davantage de comprendre les causes qui amènent les effets. Son procédé de travail, son procédé artistique tenait bien plus encore de la pénétration que de l'observation... Il imaginait d'abord des types, et, procédant par déduction, il faisait accomplir à ces êtres les actions caractéristiques qu'ils devaient fatalement accomplir avec une logique absolue, suivant leurs tempéraments... La vie donc qu'il étudiait si minutieusement ne lui servait guère qu'à titre de renseignements... Dans *Madame Bovary*, chaque personnage est un type, c'est-à-dire le résumé d'une série d'êtres appartenant au même ordre intellectuel » (Cité dans *Madame Bovary*, éd. Conard, p. 543-544).

Ce travail par pénétration est un travail de l'intelligence, sans doute, mais encore plus un travail de l'imagination fait en coopération avec l'intelligence et l'instinct de l'artiste, et en se basant sur des choses vues et aussi sur des choses senties, et profondément senties.

Non seulement dans la conception mais aussi dans l'exécution d'une œuvre littéraire, Flaubert considérait que l'imagination assagie et disciplinée jouait un rôle prépondérant. Jusqu'à maintenant nous nous sommes surtout occupés de l'imagination libre

(21) Flaubert... avant 1857, p. 525. Voir aussi p. 527.

chez lui. Il reste à voir, non pas en détail quelle est sa place dans les grands romans (ce serait une longue étude), mais comment cette imagination se manifeste, d'après Flaubert lui-même, à un seul point de vue, mais point de vue de première importance : sa faculté de *vivre* ses romans, faculté que certainement il a en commun avec la plupart des créateurs, mais peut-être bien, avec Balzac par exemple, à un degré exceptionnel.

A propos de *Salammbô*, il dit : « J'écris fort lentement, parce qu'un livre est pour moi une manière spéciale de vivre... notre âge est si lamentable, que je me plonge avec délices dans l'antiquité » (IV, 359).; ou encore : « Un livre n'a jamais été pour moi qu'une *manière de vivre* dans un milieu quelconque... Voilà ce qui explique mes hésitations, mes angoisses et ma lenteur » (IV, 299).

Mais qu'est-ce qu'il entend par vivre ? Et la doctrine de l'impersonnalité ne risque-t-elle pas de sombrer dans de telles conditions ? Pas pour Flaubert. A George Sand, il écrit :

« Je me suis mal exprimé en vous disant « qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur », j'ai voulu dire : ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que le grand Art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans ses personnages et non les attirer à soi » (V, 257) (22).

Se transporter dans ses personnages demande bien plus d'imagination que l'autre procédé, bien entendu, et ce serait beaucoup exagérer de prétendre que Flaubert y parvenait facilement. A propos de *Madame Bovary*, il écrit :

« Ce qui fait que j'écris si lentement, c'est que rien de ce livre n'est tiré de moi... il faut que j'entre à toute minute dans des *peaux* qui me sont antipathiques, voilà six mois que je fais de l'amour platonique et en ce moment je m'exalte catholiquement, au son des cloches et j'ai envie d'aller à confesse » (III, 155-156) (23).

A la lumière de ces déclarations, il est facile de comprendre pourquoi le sujet banal de *Madame Bovary*, de *L'Education sentimentale*, ou de *Bouvard et Pécuchet*, lui répugnait tout en le

(22) Plus loin, en étudiant les images, on examinera toutes les implications de l'impersonnalité.

(23) Il y a, bien entendu, d'autres raisons pour cette lenteur. « Ecorché » qu'il était par ses nerfs, il lui fallait de certaines conditions pour bien travailler : « Il faut que je sois *chez moi* pour écrire. Ma liberté d'esprit tient à mille circonstances accessoires fort misérables, mais fort importantes » (III, 299, voir aussi III, 374). On verra ailleurs qu'il travaillait mieux en peignant un milieu ou une saison diamétralement opposés à ceux où il se trouvait réellement. Et surtout, les « affres de la phrase », les scrupules du style le ralentissaient prodigieusement.

fascinant (24), et pourquoi la composition de la première *Tentation de Saint Antoine* était l'expérience la plus voluptueuse de sa vie.

En lisant bien des passages de la Correspondance, on peut voir à quel point Flaubert parvenait quelquefois par l'intensité de son imagination et la force de sa volonté, à s'objectiver, à s'absorber, à se perdre complètement dans la vie de ses personnages. On ne s'en étonnera point en songeant à la façon dont l'adolescent vivait ses rêves et lectures, aspirait au théâtre, sentant en lui une nature d'acteur, ou, comme il disait, de saltimbanque, animait pendant des années cet étrange et complexe « Garçon » que son imagination avait créé, arrivait en écrivant des lettres à prendre au sérieux, en vrai Tartarin, des déclarations qu'il avait commencées en plaisanterie, imitait les gens (entre autres un mendiant paralytique) en se mettant si bien dans leur peau qu'il en souffrait et que son père, alarmé, en médecin avisé, lui défendit de continuer.

Dans la lettre très connue à Taine, Flaubert explique, en partie, le fonctionnement de sa faculté de vivre ses livres :

« Mes personnages imaginaires *m'affectent*, me poursuivent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien *le goût d'arsenic dans la bouche*, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomé tout mon dîner ».

« N'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné. Je connais parfaitement les deux états ; il y a un abîme entre eux. Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur ; vous sentez que votre personnalité vous échappe ; on croit que l'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie » (V, 350).

(24) Voir la partie inédite de la lettre, I, 362. On sait à quel point la bêtise humaine le fascinait, et surtout cette forme de bêtise qui consiste à « se concevoir autrement qu'on est ». C'est cette faculté qui fait le grand artiste, pourvu qu'il n'en soit pas dupe, et que sa volonté soit assez forte pour dominer. Cette faculté était terre connue et bien explorée par Flaubert, d'abord parce qu'il en avait été victime lui-même et avec sa faculté d'introspection en avait sondé les abîmes, et aussi parce qu'il l'avait observée, guettée chez les autres, surtout sous sa forme prétentieuse ou violente. M^{me} Bovary, Homais, Frédéric, combien d'autres en sont la preuve ! Elle les mène, qui au ridicule, qui au malheur. C'est le philosophe, M. J. de Gaultier, qui l'a étudiée à fond dans l'œuvre de Flaubert où elle occupe la place d'honneur, et il a donné le nom de « Bovarysme » à son système philosophique ayant ce phénomène pour centre. Voir *Le Génie de Flaubert*, Mercure de France, Paris, 1913 ; *Le Bovarysme*, Mercure de France, Paris, 1902.

En se basant sur de telles déclarations, on a cru pouvoir conclure que « Flaubert, pour écrire, tombait dans un deuxième état, état second en s'objectivant. Alors le sujet qu'il traitait apparaissait en visions, en tableaux », et les difficultés de rédaction résultaient de l'effort qu'il fallait faire par la suite pour saisir et développer ces visions (25). On l'a vu, Flaubert se méfiait de ces grands moments d'inspiration (qui du reste étaient loin d'être ses compagnons constants), mais il voulait profiter de ce qu'ils amenaient de bon, et c'était par un effort de volonté qu'il devenait tel personnage, et au besoin paysage et ciel, paroles et événements, sans pour cela cesser en même temps d'être artiste conscient et scrupuleux. Laissons parler Flaubert plutôt, à propos de la fameuse promenade à cheval, dans *Madame Bovary* :

« Il faut t'aimer pour t'écrire ce soir, car je suis épuisé, j'ai un casque de fer sur le crâne... Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passée dans l'illusion complètement, et depuis un bout jusqu'à l'autre. Tantôt, à 6 heures, au moment où j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une... Que cela continue, car je suis fatigué de mes lenteurs. Mais je redoute le réveil, les désillusions, les pages recopiées. N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour... » (III, 404-405) (26).

(25) Voir l'article du Dr. Fortin, *Le Subconscient chez Gustave Flaubert, Chronique médicale*, 8^e année, n° 1, 1^{er} janvier 1901, et la discussion de M. Dumesnil (*op. cit.*, p. 278), qui ramène cette hypothèse intéressante à ses justes proportions. M. Binet, dans son *Etude expérimentale de l'intelligence* (p. 114), parlant de ce « goût d'encre » (sic) et de cette lettre, dit qu'il faut voir là une exagération typique de l'auteur. Il remarque (p. 114) : « En réalité, je dois dire que dans l'enquête que j'ai faite avec Jacques Passy sur l'imagination créatrice, nous n'avons jamais rencontré d'artiste nous ayant dit qu'il avait l'hallucination de ses personnages. » Comme si Flaubert lui-même ne distinguait pas entre l'hallucination proprement dite et l'hallucination littéraire, à laquelle, du reste, sa maladie semble l'avoir prédisposé. Nous pouvons affirmer la réalité des « hallucinations littéraires », pour les avoir éprouvées souvent nous-mêmes rien qu'à la lecture des grands livres, et beaucoup d'autres enthousiastes de l'art ou même du « mélo » ont dû avoir la même expérience. Et cela justement parce que nous avons en nous tous, comme Lemaître dit de Flaubert, « du Tartarin » (voir *Les Contemporains*, 8^e série, p. 8). Qu'est-ce qu'elles ont dû être, les hallucinations, chez les auteurs du *Corbeau*, des *Filles du Feu*, du *Horla* ?

(26) Voir aussi le passage (II, 395) où Flaubert parle de ces grands enthousiasmes mystiques qui créent parfois l'illusion complète de la réalité,

Si l'on descend de ces hauteurs, pour écouter le Flaubert des jours de composition normale, on retrouve cette même faculté de vivre ses romans, mais ramenée à ce « dédoublement de l'esprit » si fructueux au point de vue littéraire, où l'auteur reste artiste très nettement conscient du but qu'il poursuit, tout en étant ses personnages. Cette faculté se manifeste dans sa façon de se servir de la première personne en parlant à ses correspondants de la composition de *Madame Bovary*. Il faut se borner à quelques exemples. Il dit que rien n'est plus facile que d'écrire d'intéressantes lettres car « j'écris ce que je pense. Mais penser pour d'autres comme ils eussent pensé, et les faire parler, quelle différence ! » (II, 359). Si Emma est toujours « ma Bovary », s'il dit qu'il « tâche d'entrer dans des rêves de jeune fille » (II, 371), trois semaines après il est « dans les rêves de jeune fille jusqu'au cou » (II, 372) ; et surtout il annonce : « J'irai au bal et passerai ensuite un hiver pluvieux, que je clorai avec une grossesse » (II, 381), et : « Je suis en plein Rouen, et je viens même de quitter, pour t'écrire, les lupanars à grilles, les arbustes verts, l'odeur de l'absinthe, du cigare et des huîtres, etc. » (IV, 72). Ce dernier passage, comme celui de la promenade dans la forêt, est doublement intéressant en ce qu'il nous fait voir la participation des différents sens dans ces fusions de son moi avec cet *alter ego* composé qu'est la page qu'il écrit.

Pour résumer, l'imagination, ainsi que Flaubert la concevait, ressemble à un hardi explorateur, savant, aux yeux perçants, et merveilleusement outillés pour sa tâche, mais ayant besoin de la volonté et du cœur pour inspireurs et compagnons de voyage, de l'observation et de la raison pour guides et pour conseillers, et du mot juste, du style approprié pour interprète.

CHAPITRE II

Flaubert et l'expression figurée

Jusqu'à maintenant, nous n'avons eu à parler explicitement des métaphores et des comparaisons dans l'œuvre de Flaubert qu'incidemment. Il importait d'abord de décrire les aspects généraux de son imagination. Cependant, il faudrait souligner que dans toutes ses analyses de ses crises nerveuses, il les a caractérisées comme des déclivités d'idées et d'images. Ce dernier mot ne veut pas dire ici métaphores, bien entendu, mais ce sont des images hallucinatoires et leur abondance est très significative, puisque sans ce réservoir d'images toute création métaphorique, ou du moins tout « métaphorisme » naturel, eût été impossible.

On est amené à se demander quelle est la fréquence des images métaphoriques dans les œuvres de Flaubert, et surtout dans celles dont la composition est relativement spontanée, c'est-à-dire les *Œuvres de Jeunesse*, et surtout la *Correspondance*. Cette étude nous mènerait trop loin pour le moment, mais on verra dans un autre chapitre qu'elle révèle très nettement une rare spontanéité, profusion et vigueur dans la création figurée.

Du Camp apporte son témoignage sur cette faculté, du moins implicitement. On a vu qu'à plusieurs reprises il appelle Flaubert un lyrique et lui attribue une imagination exceptionnellement active ; il dit aussi : « En seconde, en rhétorique, dans les narrations et les discours français, il avait déjà donné la preuve d'une ampleur d'images qui fut remarquée. Longtemps on a conservé le souvenir d'une de ses phrases ; il faisait dire à Richard Cœur-de-Lion : « Le genêt de ma famille est trop haut pour que les abeilles de France puissent y monter ! » (1).

(1) *Souvenirs littéraires*, t. I. p. 162. Le passage continue: « Le professeur l'avait félicité et lui avait prédit qu'il marcherait sur les traces de M. Villemain. Flaubert avait fait la grimace..., à cette époque, il vivait dans la familiarité de Byron et de Shakespeare... et Villemain ne lui semblait pas un héros littéraire. »

Il est à remarquer que Du Camp choisit avec soin et par mesquinerie, une image douteuse, mais l'incident est en toute probabilité authentique. A propos de l'*Éducation sentimentale* de 1845, que Flaubert lui avait lue, il s'écrie : « Quelle ampleur d'images et quelle observation profonde où déjà *Madame Bovary* se faisait pressentir ! » (2). Il remarque que la première *Tentation* était caractérisée par « des phrases, des phrases, belles, habilement construites, harmonieuses, souvent redondantes, faites d'images grandioses et de métaphores inattendues... » (3). Si ces dires du faux ami de Flaubert n'apportent rien que la lecture des œuvres en question ne pourrait facilement fournir à qui que ce soit, cependant ils ont leur intérêt puisqu'ils viennent d'un intime. Le Docteur Fauvel, qui le voyait souvent, parle de « la saveur de ses mots imagés et crus » (4) dans la conversation, témoignage en strict rapport avec ceux des Goncourt qui détaillent souvent les violences pittoresques du « bon géant de Croisset ». Et dans le livre récent de Pierre Borel sur *Le Destin tragique de Guy de Maupassant*, on voit Flaubert qui dit à propos d'un fromage un peu avancé : « Hum ! la puanteur du fromage, c'est comme la morale dans les romans ; c'est quelque chose, mais cela ne suffit pas » (5).

Il peut sembler superflu d'ajouter qu'il avait un amour presque irrésistible pour les métaphores et les comparaisons. La complaisance, l'entrain qu'il mettait dans le développement de beaucoup de ses images le prouverait encore plus que leur abondance.

Toutefois il est intéressant d'entendre l'auteur le déclarer lui-même. Il est possible que l'on soit lyrique sans aimer les images ou du moins sans avoir la faculté d'en créer, mais elles constituent un des éléments les plus précieux et les plus caractéristiques du vrai lyrisme. En tout cas Flaubert était « lyrique » à ce point de vue comme aux autres, quoique déjà à vingt ans il reconnût avec clairvoyance ce que sa manie de la métaphore avait de dangereux (6) ; il est plus que probable qu'il parle de lui-même quand il dit de son poète Jules dans la première *Education sentimentale* qu'avec son développement esthétique « il quitta l'amour des

(2) *Ibid.*, 219.

(3) *Ibid.*, 314.

(4) Voir Dubosc (G.), *Trois Normands*, p. 131.

(5) p. 44, M. Borel observe qu'ainsi même un fromage conduit l'esprit de Flaubert à la littérature.

(6) Il reconnut déjà le danger, mais ne se corrigea guère de cette tendance à cette époque-là.

petites bottes évasées à la Louis XIII, et leur préféra une jambe étroite et des genoux non crochus ; et les manteaux de pourpre eux-mêmes, qu'il prodiguait si volontiers dans son style et dont il tirait de si abondantes métaphores, lui semblèrent à la fin moins beaux que les torses qu'ils pouvaient recouvrir » (O.J., III, 255). C'est Jules aussi qui formule une fine critique de l'image à base de fausse antithèse : « Il renonça aux parallèles où l'on fait de si douces antithèses, et où, dénaturant d'abord les deux termes de la comparaison, on arrive invariablement à en obtenir un résultat faux comme elle » (*Ibid.*, 259). Déjà dans *Novembre*, Flaubert reconnaît tacitement sa tendance à prodiguer à l'excès les métaphores et hyperboles :

« Si quelqu'un, ayant passé, pour arriver jusqu'à cette page, à travers toutes les métaphores, hyperboles et autres figures qui remplissent les précédentes, désire trouver une fin, qu'il continue » (O. J., II, 243).

La Correspondance fournit des déclarations bien plus explicites et directes. Il y confesse son amour des images, et exprime le chagrin que lui cause la nécessité de s'en priver en écrivant *Madame Bovary*. L'image est de son sang, elle forme l'air qu'il aime à respirer :

« Parce que je te dis que je vais venir bientôt, tu approuves tout en moi... Tu ne me reproches plus la fantaisie, *mon amour d'images*, mon égoïsme raffiné, etc. » (I, 359).

« Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures et où je ne recueille d'autres fleurs que des *métaphores* » (IV, 147).

« Ce livre (*Madame Bovary*), tout en calcul et en ruses de style, n'est pas de mon sang, je ne le porte point en mes entrailles... Mais de l'air ! de l'air ! Les grandes tournures, les larges et pleines périodes se déroulant comme des fleuves, la multiplicité des métaphores, les grands éclats du style, tout ce que j'aime enfin n'y sera pas » (III, 201-202).

Dans la préface qu'il écrivit en 1870 aux *Dernières Chansons*, poésies posthumes de Bouilhet, publiées par ses soins, Flaubert saisit l'occasion, une fois pour toutes, et se masquant derrière son ami, de développer ses propres idées sur la littérature, idées du reste que Bouilhet avait partagées avec lui. Une des phrases de cette préface nous intéresse particulièrement, s'appliquant aussi bien à lui qu'à son ami :

« Il devint un littérateur absolu, curieux seulement de métaphores, de comparaisons, d'images, et pour tout le reste, assez froid » (VI, 477).

L'esthète de Croisset indique ailleurs à quel point cette prédilection pour l'image correspond à une tendance à penser spontanément en métaphores, tendance qu'il appelle une manie, et qui, même dans la composition des romans « réalistes » le tirait violemment par la manche à chaque instant, et menaçait ce calme impersonnel et cette tonalité précise qui lui semblaient l'attitude et la qualité stylistique par excellence qu'il voulait atteindre. Ce sens métaphorique le grise et l'égare, il se perd dans les métaphores au lieu de préciser les faits :

« Il y a aussi un autre bonheur... tu m'as montré dans l'air ses reflets illuminés ; j'ai vu chatoyer à mes regards le bas de son vêtement flottant. Voilà que je tends les mains pour le saisir... et toi-même tu commences à remuer la tête et à douter si ce n'est pas une vision (quelle sotte manie j'ai de parler en métaphores qui ne disent rien !) (I, 215).

« Je ruminerai mon plan (de *Salammbô*) qui est fait et je m'y mettrai ! Et les *affres* de la phrase commenceront... Je suerai et me retournerai (comme Guatimozin) sur mes métaphores. Les métaphores m'inquiètent peu, à vrai dire (il n'y en aura que trop), mais ce qui me turlupine, c'est le côté psychologique de mon histoire » (IV, 215-216).

« A propos de rien il me vient toujours des comparaisons, des rapports, des antithèses dont tu es le centre » (I, 315).

« Souvent au lieu d'avoir une idée j'en ai dix, et où il faudrait l'exposition la plus simple il me surgit une comparaison » (III, 104-105).

« J'ai passé deux exécrables journées... J'avais à faire un passage psychologico-nerveux des plus déliés, et je me perdais continuellement dans les métaphores, au lieu de préciser les faits. Ce livre, qui n'est qu'en style, a pour danger continu le style même. La phrase me grise et je perds de vue l'idée » (IV, 15-16).

Le remède est tout indiqué :

« Je persécute les métaphores, et bannis à outrance les analyses morales. Es-tu content ? Suis-je beau ? » (IV, 70).

« Rassure-toi... je me prive de métaphores, je jeûne de comparaisons et dégueule fort peu de psychologie » (IV, 72) (7).

(7) Dans son intéressante étude sur *La Publication de Madame Bovary* (Amiens, 1928), M. René Dumesnil remarque que Bouilhet fut un grand ami des comparaisons (p. 59), fait incontestable comme nous l'avons déjà remarqué, mais de là à croire que l'abondance des images dans les œuvres qu'il a surveillées est attribuable à son influence serait aller à l'encontre des déclarations ci-dessus, faites justement dans des lettres à cet ami. On reviendra sur cette question en examinant *Madame Bovary*.

« Je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser, mes phrases en grouillent » (III, 79).

Cette comparaison est un raccourci d'une autre formant partie d'une lettre très curieuse à la manière de Rabelais qu'il adorait, adressée cette fois non pas à sa Muse mais à Bouilhet, et très caractéristique de la verve drolatique qui s'empare de Flaubert parfois :

« Je me suis treuvé estre ceste septmaine hallebrené de mesme fascherie, à la teste aussy, au dedans, voyre ; pour ce que toutes sortes grouillantes de papulles, acymes, phurunques et carbons (allégories innombrables et métaphores incongrues, ie veux dire) tousiours poussoyent emmy mes phrases contaminant par leur luxuriance intempestive, la nice contexture d'ycelles ; ou mieux, comme il advint à Lucius Cornelius Scylla, dictateur romain, des poux et vermine qui issoient de son derme à si grand foyson que quant et quant qu'il en escharbouyllait plus en venoyt et estoyt proprement comme ung pourceau et verrat leperoseux, tousiours engendrant corruption de soi-même et si en mourut finalement » (III, 72).

D'après ces confessions, on pourrait conclure que logiquement Flaubert devrait déclarer l'image hors la loi esthétique. Mais on sait bien qu'il n'en est rien, pas plus que pour l'imagination en général, et pour les mêmes raisons.

D'abord, pour sa santé même :

« Je viens de sortir d'une *comparaison soutenue* qui a d'étendue près de deux pages. C'est un morceau, comme on dit, ou du moins je le crois. Mais peut-être est-ce trop pompeux pour la couleur du livre, et me faudrait-il plus tard le retrancher. Mais physiquement parlant, pour ma santé, j'avais besoin de me retremper dans de bonnes phrases poétiques. L'envie d'une forte nourriture se faisait sentir, après toutes ces finasseries de dialogues, style haché, etc... Ma comparaison est une ficelle, elle me sert de transition et par là rentre donc dans mon plan » (III, 232-233).

On le voit ainsi ruser avec sa conscience pour garder l'image. Mais (ce qui est plus important), comme pour les autres manifestations normales de l'imagination, comme pour le cœur aussi du reste, comme pour toute qualité qui tend à être excessive, il importe de dompter et non de tuer, d'autant plus que l'imagination est la faculté maîtresse de l'écrivain. Ecrire une œuvre où manquent les images ou ne pas être capable d'en créer et cependant se ranger parmi les poètes, quelle exagération !

« Je n'ai pas lu le dernier poème de Sully Prudhomme. L'absence d'images chez ces poètes-là me choque étrangement. Leur profondeur ne contient que du vide et leur simplicité est pauvrete. Pourquoi dire en des vers des choses pareilles ? On retourne au Delille » (éd. 1910, IV, 345) (8).

Flaubert va jusqu'à dire que celui qui peut manier les métaphores peut aussi bien manier les hommes ! (9).

Dans un intéressant passage, Du Camp fond en un seul texte les idées littéraires que Gautier, Flaubert et Bouilhet étaient censés avoir en commun, et qu'ils développaient à qui mieux mieux aux réunions du dimanche chez « la présidente », Madame Sabatier. Acceptons, avec le grain de sel qu'il faut toujours ajouter aux propos de Du Camp, les déclarations suivantes :

« Rien de ce qui sort de l'imagination n'est excessif, puisqu'une conception a la valeur d'un fait ; le sujet d'une œuvre d'art, quel qu'il soit, est insignifiant, l'exécution seule est importante... Que faut-il pour être un écrivain de génie ? *Bien suivre une comparaison*, éviter les phrases toutes faites, n'employer qu'à la dernière extrémité les verbes auxiliaires, *rechercher les mots qui font image* ; il est beau de dire : « Sa chevelure se crespelait d'or » ; il est vulgaire d'écrire : « Ses cheveux blonds étaient ondulés » (*Souv. litt.*, II, 132, 133) (10).

(8) Parle-t-il ici d'expressions métaphoriques ou d'évocations visuelles ? Probablement des deux, puisqu'elles sont également rares dans les poèmes didactiques de ce poète.

(9) Il le dit à propos de la croix d'honneur de Du Camp, qu'il lui a procuré lestement, en dépit de sa nature de rêveur physiquement paresseux : « Ah ! quand on sait rouler une métaphore on peut bien pelotter des imbéciles. L'incapacité des grandes pensées aux affaires n'est qu'un excès de capacité. Dans les grands vases une goutte d'eau n'est rien et elle emplit les petites bouteilles » (III, 110). Il est amusant de rapprocher cette explosion orgueilleuse d'un passage de l'*Imagination créatrice* où après avoir remarqué que l'une des deux bases de l'imagination créatrice est dans l'action des besoins, appétits, tendances et désirs, Ribot dit que « le besoin d'expansion ou d'extension individuelle et sociale a suscité les inventions guerrières et commerciales, industrielles, et, sous sa forme désintéressée, la création esthétique » (*op. cit.*, 262).

(10) Du Camp paraît avoir confondu les vues de ces trois protagonistes de l'art dans l'intention de faire croire que pour tous les trois, « quant à ce que les phrases expriment, il serait patibulaire de s'en préoccuper » — confusion d'autant plus facile que sur bien des points les trois étaient d'accord, et que Flaubert lançait des boutades faciles à interpréter de cette façon, si l'on ne savait qu'au contraire, il cherchait toujours à fondre complètement forme et idée. Flaubert n'aurait jamais sérieusement prétendu que la recette pour être un génie était chose aussi simple que la formule donnée plus haut, mais il était tout à fait prêt à croire que ces divers éléments du style étaient essentiels pour toute œuvre littéraire de valeur, à l'exception de celles des génies, lesquels peuvent se permettre bien des défauts qui sont en effet « patibulaires » pour tout autre écrivain. Et, en dépit de l'affection toute spéciale qu'il avait pour l'image, Flaubert artiste dut avoir des hésitations à applaudir avec Flaubert homme le sentiment exprimé par Théophile Gautier qui, l'invitant à publier quelques fragments de la deuxième Tentation dans *L'Artiste*, qu'il dirigeait,

Mais surtout il faut retenir un passage de la préface des *Dernières Chansons*, où, se cachant toujours derrière Bouilhet, il développe encore plus que celles de son ami ses propres idées :

« La plastique étant la qualité première de l'Art, il donnait à ses conceptions le plus de relief possible, suivant Buffon qui conseille d'exprimer chaque idée par une image. Mais les bourgeois trouvent, dans leur spiritualisme, que la couleur est une chose trop matérielle pour rendre le sentiment ; — et puis le bon sens français, d'aplomb sur son paisible bidet, tremble d'être emporté dans les cieux et crie à chaque minute : « Trop de métaphores ! » comme s'il en avait à revendre Il n'accordait pas le titre d'écrivain à celui qui ne possède qu'à certaines parties du style » (VI, 485).

Ce passage est triplement intéressant parce que l'on y voit que pour Flaubert les expressions « plastique » et « couleur », « image » et « métaphore » sont des termes sinon presque synonymes, au moins intimement associés et méritent également d'être mis en relief comme indiquant la première qualité de l'art ; parce qu'il précise que, loin de se désintéresser de l'idée, du monde intérieur, l'art plastique cherche à matérialiser et à rendre plus vivant ce monde, et parce que, pour Bouilhet, c'est-à-dire ici pour lui, même en 1870, pas de salut littéraire sans métaphores, puisqu'elles entrent pour une part très importante dans le style, et que pour être écrivain il faut posséder toutes les parties du vrai style.

Il serait peut-être risqué de trop s'appuyer sur ces déclarations de la *Préface*, puisque Flaubert n'affirme pas formellement que ces idées étaient siennes, mais nous savons que la *Correspondance* les confirme formellement, par exemple le passage suivant, écrit à Louise Colet à propos d'un de ses poèmes :

s'écrie : « Il est bon de faire écrouler d'énormes platras sur la tête des bourgeois stupides, et cela sans interruption. « Jamais trop de eul », disait Robespierre, la margoulette fracassée, jamais trop de métaphores, voilà ma devise » (v. notes de la *Tent.*, p. 674-5). La preuve que pour lui cette déclaration était exagérée est que, justement dans cette deuxième *Tentation*, Flaubert supprima un grand nombre de métaphores qui se trouvaient dans la première, dont un certain nombre de fort bonnes, et qu'il procéda pareillement dans les diverses rédactions de toutes ses grandes œuvres. Mais l'affection qu'il éprouve pour l'expression figurée reste assez profonde pour que nous le voyions parfois se débattre pour se convaincre de l'utilité de telle image, et même conseiller de garder en les resserrant certaines strophes décidément hors d'œuvre, parce qu'il y avait dedans « d'excellents vers-images » (III, 81). Ce sont là de rares vellités prouvant que le vieil homme n'est pas mort. Cependant on verra qu'inconsciemment cet amour de l'image l'aveugle plus d'une fois même dans ses chefs-d'œuvre.

« Voici un vers :

Où les reines buvaient du lait,

dont je fais un cas énorme ; il y a là plus de vraie poésie que dans toutes les tartines sur Dieu, l'âme, l'humanité qui bourrent ce qu'on appelle les pièces de résistance. Ça ne saute pas à l'œil comme une pensée à grand effet, mais quelle vérité bien dite, et que c'est profond du *sentiment de la chose*. Il faut ainsi que tout sorte du sujet, idées, *comparaisons*, *métaphores*, etc. C'est là la griffe du lion, sois-en sûre, et comme la signature de la nature elle-même, dans les œuvres » (II, 439).

Que tout sorte du sujet, idées, *comparaisons*, *métaphores*, etc. Quoi de plus significatif que ce choix de détails et cette association de mots, qui se retrouvent, du reste, dans le passage suivant :

« L'enchaînement des sentiments me donne un mal de chien, et tout dépend de là dans ce roman ; car je maintiens qu'on peut tout aussi bien amuser avec des idées qu'avec des faits, mais il faut pour ça qu'elles découlent l'une de l'autre comme de cascade en cascade, et qu'elles entraînent ainsi le lecteur au milieu du frémissement des phrases et du bouillonnement des métaphores » (III, 53-54).

Sans nul doute, dans l'esprit de Flaubert, ce bouillonnement de métaphores, qui est, pour ainsi dire, la couleur et la forme en mouvement, sert à fixer l'attention du lecteur sur une analyse ou un fait qui a besoin d'être mis en lumière, ou à provoquer un effort de la part du lecteur pour comprendre ce que l'analyse ou le fait a de difficile ou d'important, ou enfin et surtout à exprimer directement cette idée ou ce fait, tout en gravant dans l'esprit du lecteur la couleur du passage, grâce à l'éclat, à la beauté, et encore plus à la justesse de l'image. Et pour Flaubert, graver est loin de signifier plaquer, la couleur a un esprit, une âme, qui sont ceux du passage et qui viennent fatalement à l'esprit de l'auteur s'il s'est pénétré profondément de son sujet :

« Ce n'est pas une bonne méthode que de voir ainsi tout de suite, pour écrire immédiatement après. On se préoccupe trop de détails, de la couleur, et pas assez de son esprit, car la couleur dans la nature a un *esprit*, une sorte de vapeur subtile qui se dégage d'elle, et c'est cela qui doit animer en dessous le style (11). Que de fois, préoccupé ainsi de ce que j'avais sous les yeux, ne me suis-je pas

(11) Cet esprit qui doit animer en dessous le style ressemble fort au symbolisme. On verra que l'image-symbole et le symbole non imagé sont bien fréquents chez Flaubert.

dépêché de l'intercaler de suite dans une œuvre et de m'apercevoir enfin qu'il fallait l'ôter ! La couleur, comme les aliments, doit être digérée et mêlée au sang des pensées » (III, 263).

« Pour qu'un livre *sue* la vérité, il faut être bourré de son sujet jusque par-dessus les oreilles. Alors la couleur vient tout naturellement, comme un résultat fatal et comme une floraison de l'idée même » (IV, 215).

Donc la « couleur » maintenue par l'image est en quelque sorte la marque mystérieuse de l'artiste. Aussi, plus l'image vous est naturelle, dit-il, plus vous devez vous en servir : « Cherche quelle est bien ta nature et sois en harmonie avec elle. « Sibi constat », dit Horace, tout est là. » Ailleurs il dit par boutade qu'il faut suivre son tempérament en l'exagérant. A Louise Colet il recommande d'utiliser le vers imagé, qui lui réussit (III, 81).

*
* *

Mais quelle est au juste la place de la métaphore dans la hiérarchie esthétique telle que la comprend Flaubert ? Et pour-quoi lui attribuer cette place ?

Flaubert laisse deviner assez clairement sa réponse par son emploi fréquent de métaphores dans ses grandes œuvres et surtout, on le verra bien, par l'attention très spéciale qu'il porte à leur choix, à leur expression et à leur utilisation aux endroits les plus efficaces, aux points les plus stratégiques. Sans s'occuper d'un examen des images elles-mêmes pour le moment, on pourra citer beaucoup de passages à l'appui de ces faits. Beaucoup d'entre eux, comme beaucoup de ceux déjà cités, se trouvent pour la première fois dans la nouvelle édition augmentée de la *Correspondance*, et ont ainsi presque une valeur d'inédits.

Puisque forme et fond ne font qu'un, puisque il faut chercher la « couleur » organique, « le détail approprié », « le trait caractéristique », reste à trouver ce trait. On puise dans l'imagination l'image, mais celle-ci doit éclaircir une observation attentive d'un aspect qui n'a été vu et dit par personne ; et cet aspect doit, par sa justesse et la perfection de son expression, *faire image* ou littéralement ou métaphoriquement, de façon à rester gravé dans la mémoire du lecteur comme symbole de la personne, de la chose, du fait, du milieu, ou de l'idée présentée. C'est ainsi que Flaubert répond aux critiques de Sainte-Beuve à propos de *Salammbô*, ou qu'il parle à son illustre disciple Guy de Maupassant :

« Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient » (V, 67).

« Il s'agit, disait-il, de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'a été vu et dit par personne. Il y a dans tout de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le... C'est de cette façon qu'on devient original.

« Quand vous passez, me disait-il, devant un épicier assis sur sa porte, devant un concierge qui fume sa pipe..., montrez-moi cet épicier et ce concierge, leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale, de façon à ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un adjectif pour la qualifier... » (Guy de Maupassant, Préface de *Pierre et Jean*, édition Flammarion, pp. 25-26).

« L'adresse de l'image » veut dire ici certainement la perfection de l'évocation descriptive, mais le conseil s'applique parfaitement aussi aux images figurées, ainsi que l'indiquent clairement d'autres déclarations où il est explicitement question de métaphores et comparaisons.

Toutes ces citations concernant la nature et la force de l'instinct métaphorique chez Flaubert, et précisant ses idées sur la nature, la valeur, et l'emploi de l'image figurée en littérature, suffisent pour indiquer dans ses grandes lignes le côté plutôt abstrait de notre problème. Flaubert ne s'étant jamais permis de construire un système esthétique complet, il n'est pas étonnant que des lacunes existent. En ce qui concerne les images, il est plutôt remarquable que la matière soit tellement abondante. Et si nous avons pu établir de nombreux passages traitant les aspects généraux de ses vues sur l'image, il est intéressant de constater que, grâce aux inédits de la nouvelle édition de la *Correspondance*, les critiques détaillées et justifiées adressées à telle ou telle image sont bien plus nombreuses encore, et permettent d'entrer plus avant dans sa conception du rôle du métaphorisme. On y verra sa façon de mettre l'image sous le microscope pour l'approuver ou la rejeter, à cause du degré de son originalité, de sa force, de sa netteté, de sa justesse objective, de son rôle organique comme partie du style et du sujet, de son expression et son enchâssement dans la phrase et dans le paragraphe.

On a vu que si Flaubert réserve une place d'honneur à l'image, si parfois il laisse sommeiller sa conscience d'artiste pour en conserver une, en général il avait trop le fétichisme de l'ordre, de la clarté, de la simplicité, de l'enchaînement, pour vouloir la conserver à tout prix. Il luttait contre la domination du sens métaphorique, prêchait qu'une surabondance de métaphores est à éviter, et aurait certainement approuvé la déclaration de Quintilien qu'elles sont les yeux mêmes du discours, mais que, comme pour le corps humain, ces yeux ne devraient pas se trouver dispersés partout.

Après les attaques que lui valurent quelques-unes de ses images dans son roman normand, il tâchait de contrôler encore plus qu'avant leur emploi. Il remarque : « Je déplais aux Jésuites de robe courte comme aux Jésuites de robe longue ; mes métaphores irritent les premiers (12), ma franchise scandalise les derniers » (IV, 156), et le fait que peu de temps après il a enlevé un nombre considérable d'images par trop osées dans les passages conservés de la première *Tentation de Saint Antoine* indique que le coup avait porté.

Et en réponse aux critiques que lui avait adressées Sainte-Beuve, il dit que dans *Salammô* il avait moins sacrifié que dans *Madame Bovary* « à la rondeur de la phrase et à la période. Les métaphores y sont rares et les épithètes positives » (V, 67).

Enfin c'est avec un mélange d'intense enthousiasme et de timide jugement qu'il parle de *Macbeth* : « C'est là que les images dévorent la pensée ! Quel monsieur ! Quel abus de métaphores ! Il n'y a pas une ligne, et je crois un mot, qui n'en porte au moins deux ou trois » (IV, 116). Entre parenthèse, n'oublions pas qu'il voit partout des métaphores, des symbolismes, et l'on peut être sûr qu'il en est ainsi pour sa propre œuvre.



Aussi croit-il, bien entendu, que de bonnes images çà et là, ou même de fréquentes images fortes et intéressantes, ne remplacent point la nécessité de la composition forte, solide et serrée. C'est ainsi qu'il condamne la première *Tentation* et

(12) Il est amusant de noter que Flaubert fait dire à son journaliste poète dans la pièce de théâtre *Le Candidat*, que « chaque métaphore enlève un abonnement » (*Théâtre*, p. 51). Il se déclare « de 1830 » et le prouve par les images qu'il prodigue en faisant la cour à M^{me} Rousselin, qui se demande si elle doit accorder sa confiance « à un homme qui ne sait pas retenir ses métaphores, ou sa passion » (*ibid*, 93).

Novembre pour lesquels cependant il avait une tendresse spéciale, et *Graziella* qu'il détestait, en dépit des excellentes expressions qui s'y trouvent :

« *Graziella*... est un ouvrage médiocre, quoique la meilleure chose que Lamartine ait faite en prose. Il y a de jolis détails... deux ou trois belles comparaisons de la nature, telles qu'un éclair par intervalles qui ressemble au clignement d'un œil, voilà à peu près tout » (II, 396-7).

« J'ai relu *Novembre*, mercredi, par curiosité... Cela m'a paru tout nouveau, tant je l'avais oublié ; mais ce n'est pas bon, il y a des monstruosité de mauvais goût, et en somme l'ensemble n'est pas satisfaisant... Par ci par là une bonne phrase, une bonne comparaison, mais pas de *tissu de style* » (III, 379).

L'homme qui pendant toute sa vie rassemblait de curieux exemples pour son « Dictionnaire des idées reçues » et se sentait attiré par toutes les variétés de la bêtise humaine, ne pouvait manquer de donner une attention particulière aux images banales, aux clichés « classiques » et populaires qui pullulent dans la langue parlée et écrite, et tendent à lui enlever toute force et toute originalité.

Quand Du Camp lui attribue la déclaration que pour être un écrivain de génie il faut éviter les phrases toutes faites, il semble avoir cru jouer un mauvais tour à sa gloire, tandis que l'une de ses grandes vertus était d'avoir reconnu qu'aucune œuvre tissée de clichés et d'idées reçues ne pourrait affronter le suffrage de la postérité. On verra plus loin l'emploi malicieux de ce genre d'expressions dans ses romans, là où un Hémaïs, un « M. le Conseiller », un Rodolphe, un Regimbart, un abbé Jeufroi sont en train d'étaler leur éloquence creuse ou leur bêtise plate.

Les exemples de moquerie adressée aux banalités de la langue courante sont trop nombreux pour être tous cités.

La périphrase grise, prétentieuse, ou violente, héritée des classiques et surtout des pseudo-classiques, attirait sa verve truculente. D'après Maxime Du Camp, « dans les tragédies les plus sombres, Flaubert ne voyait que le burlesque », à tel point qu'il décréta que Bouilhet, Du Camp, et lui feraient « une tragédie selon les règles, avec les trois unités, et où les choses ne seraient jamais appelées par leur nom ». On choisit pour sujet *Jenner ou la Découverte de la Vaccine*, et il n'est pas trop de dire avec Du Camp que dans les vingt-cinq pages imprimées en petits caractères qui reproduisent ce que les trois amis ont produit,

« l'expression propre n'est jamais employée, car elle est contraire aux canons ; on ne parle qu'en métaphores, et quelles métaphores ! » (13). Même le scénario des quatre actes non écrits abonde en clichés figurés, et le premier acte contient de longues comparaisons et périphrases de haut burlesque.

Sur le bateau qui le portait en Egypte par un temps orageux, il songeait à Racine « dans son cabinet, avec sa perruque et son habit xvii^e siècle, se creusant l'imagination pour arranger la plaine liquide avec la montagne humide, à tous les bouillons, qu'il voyait en idée, et quel tranquille tohu-bohu cela faisait dans sa tête » (II, 120-121).

Enfin Flaubert a laissé un des plus imposants et des plus terrifiants monuments que l'on ait jamais consacrés à la bêtise humaine, sous la forme de l'énorme dossier qu'il avait patiemment constitué à diverses époques de sa vie, et qui devait servir à la rédaction de la partie inachevée de *Bouvard et Pécuchet*. En étudiant de près cette œuvre nous aurons l'occasion de parler avec quelque détail de ce matériel (14). Pour le moment il faut se borner à la constatation que les citations qui le composent, et qui sont tirées des plus grands écrivains comme des plus humbles contiennent non pas des centaines mais des milliers d'exemples de périphrases, de métaphores « rococottes », forcées, prétentieuses, banales, etc. Non seulement il accumule et souligne dans l'œuvre de Racine un grand nombre de feux, de flammes, d'appâts, de fruits, de soupirs, etc., mais il a dressé de longues listes semblables de clichés et de monstruosité métaphoriques tirés de Molière, Corneille, Voltaire, et de la plupart des grands écrivains français, sans parler de la légion d'écrivains de moindre envergure.

Souvent dans la Correspondance Flaubert adresse directement aux coupables les critiques que lui inspire la découverte d'images banales ou « pontificales », que ces coupables soient M^{me} Colet, Ernest Feydeau, Guy de Maupassant, M^{lle} Amélie Bosquet, ou d'autres.

Il s'indigne contre sa « Muse » parce que, lorsqu'il offre des

(13) On ne risque rien en supposant que Flaubert a eu sa large part dans le choix et le développement de ces images. C'est lui qui en avait eu l'idée, après avoir lu et annoté toute l'œuvre dramatique de Voltaire et de Marmontel, et ses compagnons le reconnaissaient comme passé maître en pareille matière, pour des raisons qui seront apparentes tout à l'heure. Voir Du Camp, *op. cit.*, t. I, p. 238-240.

(14) Voir notre étude, publiée séparément : *A travers les plans, manuscrits et dossiers de Bouvard et Pécuchet*, pour d'abondants exemples extraits de cet immense « sottisier ».

suggestions ou des critiques, « ce sont toujours des banalités que tu défends, des niaiseries qui noient ta pensée, de mauvaises assonances, des tournures banales » (III, 117-118). « Et si c'était encore pour soutenir des excentricités ! des traits originaux ! Passe encore » (III, 117). Le bourgeois, lui, adore le banal, les bouillis, l'eau rougie, et par conséquent c'est cela que réclament les revues, donc servez-lui des viandes saignantes et de l'eau-de-vie !

« Envoie-moi demain, à n'importe quel journal, ta *Paysanne* éreintée, fais-y... quelques lieux communs sur la moralité, avec un peu de clair de lune parmi les ruines, le tout entremêlé d'expressions banales, de comparaisons usées, d'idées bêtes, et que je sois pendu si on ne l'accepte » (III, 103-4).

« Aux anges de ta vie » pas d'ange ! pas d'ange ! Ce sont tous ces mots-là qui donnent des chloroses au style » (II, 469).

La liste suivante, qui est loin d'être complète, indiquera à quel point les clichés métaphoriques de toutes sortes excitaient tantôt sa raillerie, tantôt sa colère :

« Je trouve dans le premier paragraphe deux relatifs se régissant... et, chose plus fâcheuse, une métaphore rococotte, « les limites de son empire ». L'empire d'un fleuve ! A bas l'empire ! » (V, 320-321). « *Un cachet* puritain ! ce n'est pas la première fois que vous avez employé cette exécrable métaphore ; ma rage est indescriptible, j'ai besoin de souffler » (V, 322).

A Feydeau, à propos de *Daniel*, il écrit :

« Je relève au hasard... en parcourant les malencontreuses pages : « les *poings de fer* du besoin, les *ardents feux du four*, la saison où la nature sourit à l'homme, le *spectacle* de leurs travaux, une manie... qui touche un cœur... une *obole* à la pauvreté, ternir l'*image* qui *vivra*, etc. Tout cela est d'un piètre langage, parce que le fond est banal... (Le) docteur... appelle des chasseurs « des Nemrod ! » cela est du Prudhomme tout pur, « la foule ignorante qui végète »... ce n'est pas mon ami Feydeau qui doit se servir de ces choses-là. « Il est défendu de déposer le long de ces murs, etc. », tu me gâtes ton édifice, misérable ! tu pollues ton roman ! tu souilles ta plume » (IV, 293-296) (15).

(15) En voici d'autres exemples : « Cet amour phraseur et emporté, la *naçre de la joue*... et les *bouillons* de tendresse, j'avais tout cela » (III, 27) ; « tes cheveux dorés *caressent* ton front... », expression consacrée... » (III, 424) ; « l'orage, pour dire le malheur, a été dit par tout le monde » (III, 427) ; « la Poésie personnifiée et parlante », mauvais goût ; l'étendard de la poésie, *idem* » (III, 428) ; « le temps est un grand maigre » un mot trop connu (éd. 1910, IV, 403) ; « avait rompu le silence » locution toute faite (éd. 1910,

Dans sa Correspondance, et surtout dans les lettres à sa nièce, qui savait apprécier pleinement la joie que leur emploi lui valait, Flaubert aimait à multiplier ces banalités : « l'horizon politique se rembrunit » (V, 292, 360) ; « jouir du spectacle de la nature » (VI, 430) ; « avoir du cachet » (V, 135, 285, 419 ; VI, 36, etc.) ; « cela jette un jour bien défavorable sur nos campagnes » (VI, 27) ; « Paris, cette nouvelle Athènes qui comme une courtisane, etc. » (éd. 1910, V, 426 ; « à la lueur de l'astre des nuits » (éd. 1910, V, 438) ; « le sein de la capitale », « les orages de la rampe » (éd. 1910, IV, 227)^e ; « dans le silence du cabinet » (IV, 289, etc., etc., etc. (16).

A un banquet réformiste Flaubert resta « froid et avec des nausées de dégoût au milieu de l'enthousiasme qu'excitaient le timon de l'état — l'abîme où nous courons — l'honneur de notre pavillon — l'ombre de nos étendards — la fraternité des peuples et autres galettes de cette farine » (II, 78).

Dans la fameuse tirade des poètes et baladins de la première *Tentation de Saint Antoine*, après avoir semblé exalter le clinquant, le faux et le banal, ils en expriment leur lassitude :

« Que de fois nous avons regardé les étoiles en répétant le même refrain ! et secoué la rosée d'avril et gazouillé les romances de la fauvette. Avons-nous assez comparé les feuilles aux illusions, les hommes à des grains de sable, les jeunes filles à des roses ? Comme nous avons abusé de la lune, du soleil, de la mer ! si bien que la lune en est pâlie, que le soleil en est moins chaud, et que même l'Océan en semble plus petit » (*Tent.*, 385) (17).

IV, 404) ; « un de mes chers désirs, un désir qui est cher ! Avoir des ailes, parbleu ! le souhait est commun » (à Maupassant à propos de sa poésie *Désirs*, éd. 1910, IV, 424) ; « il y avait de bien belles phrases : « le sein de la mère est un sanctuaire impénétrable et mystérieux où, » etc. (IV, 52) ; « je blâme souvent... des expressions, comme... « Le destin jeta une nouvelle pomme de discorde », « ...M'abreuver de son sang » ; « ...cela se dit en tragédie, et ne doit plus se dire, parce que jamais cela ne fut pensé » (IV, 185) ; « une fraîche Hébé, archi-commun » (II, 437) ; « conquis... est banal » (II, 470) ; etc., etc.

(16) Quand il peut surprendre sur les lèvres de quelque bon « bourgeois » une locution particulièrement bête ou vide, il est ravi : « Un oncle de Liline... m'a dit deux beaux mots de bourgeois que je n'oublierai pas et que je n'eusse pas trouvés, ainsi béni soit-il ! Premier mot... : le poisson est exorbitamment cher, on ne peut pas *en approcher* ». Approcher du poisson ! énorme ! ! » (IV, 27-28).

(17) Toutefois Flaubert ne dédaigne pas parfois de se servir volontairement de l'image banale mais juste, du moins dans la Correspondance : « Le coffre est bon », comme disent les bourgeois (VI, 126) ; « l'art continue d'être « dans le marasme », comme dit M. Prudhomme » ; « je suis très meurtri. La mort de Théo a fait déborder le vase, pour employer une comparaison classique, mais juste » (éd. 1910, IV, 152). Et on verra que les clichés

Assez souvent, Flaubert loue les images des autres. Il écrit à George Sand qu'il « recherche par-dessus tout la *beauté* dont mes compagnons (Goncourt, etc.), sont médiocrement en quête... Je donnerais toutes les légendes de Gavarni pour certaines expressions et coupes des maîtres comme « l'ombre était *nuptiale*, auguste et solennelle », de Victor Hugo (éd. 1910 IV, 245-246).

Il félicite Michelet de « ce relief des images saillant par un mot » (V, 108). A Zola il écrit (à propos de la *Conquête de Plasans*) : « Vous avez... des mots qui sont des bonheurs ...la tonsure comme une cicatrice » (éd. 1910, IV, 213). Il approuve telle image de Louise Colet : « Il y a là deux excellents vers :

Mais l'ombre disputait à la pâle clarté.

La moitié du plafond rempli d'obscurité » (II, 469 ; cf. II, 437) (18).

Si Flaubert s'acharne ainsi contre la platitude métaphorique et recherche l'image juste, on peut être sûr qu'il le fera bien plus encore contre ces « bêtises délirantes » et ces « stupidités échevelées » que sont les images franchement mauvaises. Et ces images qui méritent la corde sont de plusieurs sortes : celles qui sont en elles-mêmes fausses, parce qu'elles ne traduisent pas bien les aspects du terme auquel elles s'appliquent ; celles qui sont fausses, parce qu'elles sont composées d'éléments multiples, incompatibles les uns avec les autres ; celles qui sont juxtaposées les unes aux autres sans qu'il y ait unité entre elles ; celles qui, tout en étant très intéressantes ou du moins justes en elles-mêmes et sous le rapport purement extérieur, détonnent avec l'atmosphère, la couleur du passage ; celles qui peuvent ne renfermer que des éléments justes mais qui sont mal exprimées, etc. Flaubert a énoncé la règle suprême de l'image figurée en disant : « Il faut que les métaphores soient rigoureuses et justes d'un bout à l'autre » (III, 70 ; cf. III, 248).

A vrai dire, ces différentes catégories d'images tendent le plus souvent à se confondre, à déborder les unes sur les autres, et il

abondent, même dans ses grandes œuvres, bien plus que les nombreuses déclarations citées en haut ne pourraient le laisser croire (et bien plus qu'il ne le croyait lui-même sans doute) car aucun écrivain n'a jamais pu s'en passer complètement.

(18) Souvent les images de Shakespeare, de la Bible, d'Homère, d'Hugo, de Rabelais, et parfois celles de Chateaubriand, de Montaigne, d'autres encore, l'enthousiasmèrent. Celles de Gautier avaient eu, dans sa jeunesse surtout, une réelle influence. Nous publierons plus tard une étude de ces diverses influences, au point de vue métaphorique. Il faut nous contenter dans ce livre de constater l'existence de ces influences, et d'en donner quelques exemples.

serait fastidieux de multiplier les classifications et les subdivisions. Toutefois, dans la première catégorie il y aura surtout les images traduisant les divers aspects du monde extérieur. C'est ainsi que Flaubert fait remarquer à Louise Colet que des colonnes ne ressemblent pas à des cols de cygne (III, 119). Parfois, quand son sens de la couleur, par exemple, est blessé par une image fausse, il poursuit obstinément le coupable à travers toute une série de lettres assez espacées les unes des autres. Dans son poème *La Paysanne*, Louise Colet avait écrit :

Ses os *perçaient* sous sa noire poitrine,
 Son chef battait ses genoux chancelants
 Et le soleil *plombait* ses cheveux blancs

 Sous ces contours où *saillit* le squelette,
 Grâce et fraîcheur, vous devinerait-on ?

Dans la forme primitive elle semble avoir composé des vers sensiblement différents, et à deux reprises Flaubert exprime son opinion qu'une image qui n'est pas tout à fait juste vaut bien moins qu'un simple mot qui exprime parfaitement l'idée, et il rapporte ailleurs le mot image.

« Il faut mettre *perce* dans le vers de squelette... Ailleurs, au lieu de ses os *perçaient* (creusaient est complètement faux), c'est l'idée de *on voyait* ses os sous... » (II, 340).

« *Pointaient* n'est pas bien fameux » parce qu'il vient tout de suite à l'esprit le mot *perçaient* qui est le propre ; mais enfin c'est une tache : ce serait « saillissait » si l'on pouvait » (II, 348).

« Plomber, dans le sens que tu lui donnes, ne s'emploie, selon le dictionnaire de l'Académie, qu'au participe passé. *Teint plombé*, pour dire livide, c'est-à-dire vert et non couleur de plomb. Sois sûre que ce n'est pas pur de dire : le soleil plombait ses cheveux » (II, 340). « Pour l'amour de Dieu, ou plutôt pour l'amour de l'Art, fais encore attention et change-moi quelqu'un de ces passages... (voir mes avis précédents) : 1° Plombait, qui j'en suis sûr est mauvais ; 2° *La douleur est d'airain* » (III, 88).

D'après l'édition Conard, ces lignes furent écrites le 23 janvier 1853, un an après les précédentes, et entre temps il est peut-être revenu à la charge plusieurs fois. En tout cas six semaines plus tard il pousse une nouvelle et dernière offensive contre ce mot :

« Comme je suis content que la *Paysanne* paraisse enfin..., c'est une œuvre... Quant au *plombait* que Villemain trouve original, moi je le trouve trop original, et si original que ce n'est pas français, *quoi qu'il en dise*. S'il eût été un bonhomme de couleur, au lieu d'être un critique, il n'aurait d'ailleurs pas trouvé que du soleil

frappant sur du blanc faisait une couleur de plomb, c'est-à-dire quelque chose de plus terne que n'est le blanc lui-même sans le soleil. Cette couleur plombée peut s'appliquer, je suppose, à l'eau du Nil, à de l'eau d'un bleu épais, sombre, et dont une excessive lumière clarifie la teinte. Alors il peut y avoir en dessus comme un glacis de plomb, c'est vrai. Enfin *plombait*, là, est mauvais. Je l'ai dit et je le maintiens jusqu'à la guillotine » (III, 162-163, 13-14 avril 1853).

L'intérêt de ce dernier passage est particulièrement grand, puisqu'il montre admirablement bien ce que Flaubert exigeait de l'image objective, et indique en même temps l'intérêt qu'il portait à la couleur et le sens critique spécial qu'il avait à son égard.

Une image fausse appliquée au monde des idées peut être citée pour mémoire. Au cours d'une critique de *Désirs*, poésie de Guy de Maupassant que Flaubert trouvait médiocre, il écrit à son disciple : « *Ainsi qu'un grand flambeau*, l'image me semble comique, outre qu'un flambeau ne laisse pas de flamme, puisqu'il la porte » (éd. 1910, IV, 424).

La juxtaposition de deux images incompatibles et surtout l'emploi de détails discordants dans la même image ou d'images forcées ne manquent pas d'attirer une condamnation sommaire, comme l'attestent de nombreux passages. Le jeune auteur de la première *Education sentimentale*, celui qui « se perdait dans les métaphores au lieu de préciser les faits », se moque de son poète, le quasi-autobiographique Jules de la première *Education sentimentale*, qui dans telle lettre délayait une série de doléances « dans un style travaillé, farci de métaphores incongrues » (O. J., III, 223) (19).

(19) Il ne fallait pas grand discernement à Flaubert pour critiquer non seulement les vers, mais aussi l'accouplement grotesque des deux images suivantes :

« Avec son front poli comme un marbre,
Une jolie fille est comme un arbre. »

Il se contente de remarquer que « C'est trop. Si elle a le front comme un marbre, elle ne peut être, elle, comme un arbre » (III, 426-427).

Ailleurs, il raille doucement l'évocation d'une route étoilée et sereine que l'on poursuit un étendard à la main et que l'idéal traçait de la cime où planait la Muse (Louise Colet), remarquant que « tout cela est forcé, cherché, encombré » (III, 428).

Dans ce même poème, Sapho, ou plutôt sa statue, que Pradier avait sculptée, est appelée « Poésie, Amour, double flamme ! Marbre où la lyre se fait femme ». Flaubert souligne « double » pour le mettre en doute et veut savoir ce que c'est qu'un marbre où une lyre se fait femme.

Si Flaubert se montre tellement dur pour de pareilles images, on peut se rendre compte de sa façon d'apprécier des vers où il est question des *fers qui s'attachent à des ailes au milieu des ruines de l'âme* (III, 88), image qui fait penser au fameux discours des comices agricoles.

Fréquemment avec sa faculté de redonner vie à des images depuis longtemps mortes, il s'attaquait aux vers de Racine ou des autres classiques, ainsi que le laisse voir le passage suivant où Du Camp raconte une discussion piquante entre Gautier et l'auteur de *Madame Bovary* :

« Lorsqu'il était question de Racine, on n'épargnait pas les invectives ; selon la disposition de son esprit, Flaubert éclatait de rire ou de fureur en répétant :

« De ton horrible aspect purger tous mes états. » Purger les états ! Les purger d'un aspect ! J'épargne au lecteur les comparaisons saugrenues qui s'ensuivaient » (Du Camp, *Souv. litt.*, t. II, p. 134).

Si chaque métaphore ou chaque détail d'une image doit être en harmonie avec lui-même et avec le terme auquel il s'applique, il va de soi que l'on doit préparer et suivre l'image avec d'autres détails dans la même tonalité et elle-même doit préparer le chemin pour d'autres figures ou détails. On a déjà vu des jugements visant la violation de cette loi.

A sa Muse il déclare que pour un certain récit il n'a que deux recommandations à faire : « 1° observe de suivre les métaphores, et 2° pas de détails en dehors du sujet, la ligne droite » (III, 248) (20). Il recommande la suppression d'une certaine strophe « qui est d'explication et qui coupe le mouvement figuré » (II, 436). M^{me} Colet appelle des souvenirs lointains « débris aimés » et deux lignes plus loin parle des « poussières de nos pères ». Flaubert remarque : « *Débris aimés* ne vaut rien. J'aime mieux *fantômes*. Tu peux mettre aussi ombres, mais tu l'as, je crois, plus bas. Ce qui excuserait *débris*, ce serait *poussière* que tu as plus bas » (II, 341).

Flaubert admirateur du grand critique qui proclame que « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement » avait la conviction que « si vous vous acharnez à une tournure ou à une expression qui n'arrive pas, c'est que vous n'avez pas l'idée. L'image, ou le sentiment bien net dans la tête, amène le mot sur le papier. L'un coule de l'autre » (III, 360). C'est pour cette raison encore plus

(20) Il continue : « Parbleu, nous ferons bien des arabesques quand nous voudrons, et mieux que personne. Il faut montrer aux classiques qu'on est plus classique qu'eux, et faire pâlir les romantiques de rage en dépassant leurs intentions. Je crois la chose faisable, car c'est tout un. Quand un vers est bon, il perd son école. Un bon vers de Boileau est un bon vers d'Hugo. La perfection a partout le même caractère, qui est la précision, la justesse » (III, 248-249).

que pour perfectionner l'expression en elle-même qu'il accepte avec gratitude la critique que Bouilhet lui adresse à propos de ce membre de phrase : « et dans ce mélange de sentiments où ils s'embarrassaient » parce qu'on ne s'embarrasse pas dans un liquide, et il ajoute : « Il faut que les métaphores soient rigoureuses et justes d'un bout à l'autre » (III, 70).

De même une description ne doit pas ressembler de trop près à une métaphore qui a servi dans des pages précédentes. Après avoir conseillé de faire revenir de Sibérie, après de longues années d'absence, un des traînards de l'armée française, il ajoute : « mais ne t'avise pas alors de me peindre son voyage et surtout pas d'effets de neige ! cela gâterait la comparaison des vaisseaux dans les mers de glace qui est plus haut » (III, 56).

Plus d'une des citations déjà données rend hommage à la « couleur » comme principe suprême dans le choix des images. Parfois cette « couleur » est une affaire de milieu, d'époque, de climat. Flaubert aimait beaucoup l'*Antechrist* de Renan, ce qui ne l'empêche pas de faire une remarque des plus significatives :

« Je n'aime pas certaines expressions modernes qui gâtent la couleur. Pourquoi dire par exemple que Néron s'habillait « en jockey » ? ce qui fait une image fausse. Quel dommage que Renan dans sa jeunesse ait lu Fénelon ! Le quietisme s'est ajouté au celticisme et les arêtes vives manquent » (éd. 1910, IV, 156).

La même critique de la couleur fausse dans cette œuvre revient plus loin :

« Avez-vous lu l'*Antechrist* ? Moi je trouve cela un beau bouquin, à part quelques fautes de goût, des expressions modernes appliquées à des choses antiques » (éd. 1910, IV, 178).

D'autres fois, il s'agit de trouver le mot qui rend le mieux l'atmosphère, l'ambiance, le moment.

Flaubert s'attaque au vers suivant du *Tigre* de Leconte de Lisle, poème auquel il préférerait le *Bœuf* :

« Ce vers :

« Toute rumeur s'éteint autour de son repos »

est disparate de ton avec tout ce qui précède et tout ce qui suit. Ces deux mots *rumeur* et *repos* qui sont presque métaphysiques, qui sont non imaginés, me semblent d'un effet mou et lâche. Ainsi intercalés dans une description très précise, je vois bien qu'il a voulu mettre un vers de transition très calme et simple. Eh bien,

alors, *s'éteint* est chargé, car c'est une métaphore par soi-même » (III, 417).

On a vu que l'on ne *puise pas la soif* dans l'ivresse. Dans le *Tigre*, l'expression « le roi rayé » lui paraît « un accollement de mots disparates : le *roi* (métaphore) *rayé* (technique) ». Il continue :

« Si c'est *roi* qui est l'idée principale, il faut une épithète *dérivant de l'idée de roi*. Si c'est *rayé*, au contraire, sur qui doit se porter l'attention, il faut un substantif en rapport avec *rayé*, et il faut appeler le tigre d'un nom qui, dans la *nature*, ait des raies. Or un roi n'est pas rayé » (III, 418) (21).

Il faudrait aussi que l'image fût appropriée à l'action, au milieu, au personnage, au sentiment, et enfin dans une bonne image il y aura harmonie entre les deux termes de l'image.

« Tout cotillon mettait Gros-Pierre en feu » est un vers que M^{me} Colet songe à modifier, mais Flaubert répond :

« Laisse donc ton vers comme il est ! Qu'est-ce que cela fait que ça ressemble à du Béranger ? Il est dans la *couleur* du morceau où il se trouve, et tout est là ; faire rentrer le détail dans l'ensemble. Ta correction « avait la tête en feu » est mauvaise, car ce n'était pas la tête qu'il avait en feu » (III, 63).

Un jour M^{me} Colet a l'idée malheureuse d'écrire un poème « à sa fille » où entre autres choses elle évoque la forme de son enfant qui sous la couverture de son lit se dessine « comme les filles du Parthénon dont les seins font bosse », ce qui provoque Flaubert à déclarer que « cela est complètement faux, de sentiment et d'expression. Il y a ici *une chair* qui n'est pas du tout

(21) C'est pour des raisons semblables qu'il critique certain vers adressé par Louise Colet à Hugo : « Tu passais radieux, ceint de la double gloire !! » ; deux idées ; une aurait suffi ; elles se nuisent. On voit à la fois des rayons et une ceinture. Que l'idée de *radieux* emplisse seul le vers ! C'est *ceint* qui est mauvais » (II, 470). Voir aussi *Journal des Goncourt*, t. I, p. 172. Il lui montre ce que tel vers imagé a de flottant et de baroque. « Qu'est-ce que les *ombres d'Homère* qui sont filles de Phidias et *revivent vierges en palpitant sous ta paupière ?* » (II, 435). De même il critique dans les lignes suivantes qui se trouvent dans une scène de mort, le mot *renaît* :

« Mais, ô mémoire, avec tes hôtes morts
Le jour arrive où renaît ta lumière ! »

Il remarque : « Fais donc attention que *renaît* est une métaphore et, quelque renaissance de sentiment qu'il y ait dans le cœur de quelqu'un, on ne peut jamais dire *qu'il* renaît, que ta Jeanneton renaît au moment où elle meurt » (II, 349).

à sa place » (III, 426). On a vu qu'elle compare sa fille à un arbre ; elle développe : « A tous ses rameaux des fruits sont promis » ce qui paraît à Flaubert « fort ingénieux ; mais, encore une fois, cela est trop dans un ordre d'idées étrangères à celle de... virginité » (III, 427). D'autres lignes reçoivent le commentaire suivant : « Nous allons au bal », un *ange* qui va au bal et qui a un *port virginal* (port comporte par lui-même une idée de maturité) » (III, 426).

Il écrit à Feydaud : « La comparaison de Dieu au chien, ou plutôt du chien à Dieu m'a révolté » (IV, 295).

L'expression des images reçoit une attention spéciale de la part de l'homme qui avait la religion du mot juste. C'est l'oreille qui proteste contre « Ainsi que sur la *mer* il glisse sur la *terre* » (III, 118) ; c'est le bon goût qui ridiculise les lignes :

« Phidias jumeau d'Homère
Qui seul devine la beauté
Des dieux dont la voix de son frère
Rend seule l'immortalité. »

« Une voix qui rend l'immortalité des dieux dont un autre devine la Beauté ! Et Phidias (jumeau d'Homère, charmante expression !) » (III, 119).

D'autre fois, c'est la surabondance des « comme » qu'il lui semble nécessaire de surveiller (III, 82, 84) (22).

Pareillement, une image qui rappelle ou répète de trop près une autre image ou un détail non imagé doit être écartée. Après que Flaubert et Bouilhet ont tourné pour M^{me} Colet un bon vers imagé :

« Fleuve où le grand Homère emplit son urne d'or »

ce « lyrique qui ne fait pas de vers » se rend compte que la ligne n'est pas à sa place puisque dans le poème en question « il y a en effet déjà l'Ilissus et bien des flots » (III, 115).

Puisqu'il faut choisir des images exactement appropriées au passage, la source d'où est puisée chaque image est de cette façon plus ou moins limitée, des métaphores tirées des paysages rustiques ne convenant pas à un roman qui se déroule à Paris, pas plus que des images de la vie urbaine ne doivent servir pour un

(22) On a critiqué avec raison la surabondance des « comme » dans quelques-uns des livres de Flaubert. Voir *Journal des Goncourt*, 6 mai 1861 ; Thibaudet, *Flaubert*, p. 252 ; Dumesnil, *La Publication de Madame Bovary*, p. 59. On étudiera la question ailleurs.

récit rural, ou des comparaisons inspirées de l'industrie moderne pour une évocation du passé.

On a remarqué de même qu'il faut s'exprimer clairement, ce qui limite aussi la provenance des figures employées ; car exprimer clairement veut dire énoncer dans des termes compréhensibles à tous. Donc pas d'expressions par trop techniques ou érudites :

« Vous m'envoyez pour remplacer le mot « libellules » celui de « alcyons ». George Pouchet m'a indiqué celui de *gerre* des lacs (genre *Gerris*). Eh bien ! ni l'un ni l'autre ne me convient, parce qu'il ne font pas tout de suite image pour le lecteur ignorant » (V, 375).

Ces réserves faites, Flaubert croit que toutes les sources sont bonnes. L'image ayant un rôle important à soutenir, et l'originalité, la force, la beauté, la justesse, la vérité étant à rechercher, il faudrait, sans rien négliger, sans rien dédaigner, exploiter toutes les veines, en soi-même et en dehors de soi. A propos de *Bouvard et Pécuchet*, il écrit à sa nièce : « Je rapporte à cette œuvre (*suivant mon habitude*) tout ce que je vois et ressens » (V, 127). Comme pour tout autre détail qui entre dans l'œuvre de l'artiste, tantôt l'image naîtra spontanément, tantôt on la trouvera à force de longs et patients tâtonnements ; tantôt elle sera une vieille métaphore usée, répudiée, que l'artiste réhabilitera, un détail banal de la vie commune où les yeux de l'écrivain trouveront du nouveau ; tantôt on la découvrira en s'écartant des grands chemins battus et en explorant en terre inconnue ; tantôt on la cherchera dans les fanges, tantôt dans la rosée du matin, car la poésie est partout (23). Et il ne sera nullement inutile de suivre les conseils de Ronsard, d'acquérir des connaissances énormes et variées et de savoir en profiter à point, dit-il dans un passage dont les phrases finissant en point d'exclamation, les mots qu'il a soulignés contribuent à fixer l'importance :

« Il faudrait tout connaître pour écrire. Tous tant que nous sommes, écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse, et pourtant comme tout cela fournirait des idées, des comparaisons ! La *moelle* nous manque généralement ! Les livres d'où ont découlé des littératures entières, comme Homère, Rabelais, sont des encyclo-

(23) On verra dans un autre chapitre avec quel acharnement Flaubert insiste sur ce fait que toutes les sources, tous les sujets, sont bons, et il trouve force métaphores osées pour appuyer l'idée.

pédies de leur époque. Ils savaient tout, ces bonnes gens-là ; et nous, nous ne savons rien. Il y a dans la poétique de Ronsard un curieux précepte : il recommande au poète de s'instruire dans les arts et métiers, forgerons, orfèvres, serruriers, etc., pour y puiser des *métaphores*. C'est là ce qui vous fait, en effet, une langue riche et variée. Il faut que les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance » (IV, 52).

Ce ne sont point là des paroles en l'air.

Parfois il mentionne des images qu'il a recueillies sur les lèvres des paysans. Il aimait à causer avec sa vieille Julie, la servante qui lui avait raconté tant de légendes normandes, et pendant une « conversation exquise » où elle lui rappelait « une foule de choses, de portraits, d'images qui m'ont dilaté le cœur », elle a employé une expression « dont je me servirai ». C'était en parlant d'une dame : « Elle était bien fragile... orageuse même ! » Orageuse après fragile est plein de profondeurs » (éd. 1910, V, 444).

Parmi ses notes où il y a de très nombreuses images devant servir tôt ou tard, on en trouve comme celle-ci : « Comme une armoire à glace ! » expression d'admiration (à propos de lutteurs) de M. Rollin-Rossignol, le cornac d'iceux ; il voulait dire *formes carrées* ? et nettes, mais il y a aussi là-dedans un sentiment de luxe et de beauté, la chose riche, hors ligne, princière » (*Notes de Voyages*, II, p. 360). Ailleurs on trouve des notations comme celle-ci : « Comparaison suivie d'une bonne tête et d'une bonne maison » (*ibid.*, 363), et il continue en jetant les grandes lignes du développement que comporte son idée. Dans la première *Education sentimentale*, après avoir développé une image traduisant l'idée de la courbe que suit la passion intense, le jeune disciple de l'impersonnalité, qui est loin à cette époque de prêcher d'exemple, continue :

« Quelle surprise, quelle douleur pour ceux qui tombent de si haut ! les cœurs faibles — ce sont quelquefois les plus forts — s'y brisent et en meurent du coup ; leur chute, en effet, est multipliée par le carré de la vitesse. Eh ! pourquoi pas ? brave lecteur, pourquoi froncez-vous le sourcil et trouvez-vous la comparaison un peu drôle ? Ne dois-je pas semer d'agréments mon discours, et embellir mon sujet des fleurs de la rhétorique ? Il faut donner de la grâce aux sujets les plus disgracieux et anoblir les moins nobles, c'est un précepte qu'on m'a inculqué en sixième ; et d'où vient qu'une métaphore tirée d'une formule physique me serait interdite, quand je vous dirais surtout que c'est la seule que j'ai apprise ? Le bon Delille a bien fait des vers sur la cafetière, et le code civil

lui-même a été mis en vers français par un autre monsieur » (O. J., III, 284-285).



Les trop nombreuses citations que nous avons prodiguées établissent largement la place d'honneur réservée par Flaubert aux images et indiquent ses idées sur leur emploi. Reste l'essentiel, c'est-à-dire un examen attentif et aussi complet que possible de ces images, dans cette masse d'écrits dont la partie numériquement la moins importante est la demi-douzaine de livres composés avec infiniment de travail en vue de la publication, et représentant aux yeux de la plupart des lecteurs tout Flaubert. Ces grandes œuvres méritent, dans une étude du métaphorisme comme de tout autre point de vue, la place de la nation la plus favorisée, mais tous ces autres pays moins connus, plus incultes, que sont les œuvres de jeunesse, la correspondance et les notes et récits de voyage, méritent largement, eux aussi, que l'on se donne la peine de les visiter, de les étudier, d'apprendre à les aimer, au risque même de se perdre dans leurs jungles et parfois dans leurs déserts.

On étudiera donc dans les chapitres suivants l'emploi des images et des symboles à travers toute l'œuvre de Flaubert, en suivant en général l'ordre chronologique (24), afin de préciser ce que chaque écrit a de distinctif, et de suivre d'époque en époque l'évolution de son art en ce qui concerne l'expression figurée et symbolique, et les rapports entre ces éléments du style et, d'un côté l'homme, de l'autre côté l'artiste.

(24) Quoique le choix d'un ordre chronologique nécessite certaines répétitions, il a semblé indispensable de l'adopter, d'autant plus que les différences dans le choix et l'emploi des images et détails symboliques sont frappantes d'œuvre en œuvre, et de période en période. En outre, puisqu'il faut citer un grand nombre d'images, et puisque de telles listes risquent de devenir fastidieuses, celui qui s'intéresse à une œuvre spéciale peut ainsi consulter plus facilement le chapitre qui la traite. Dans la dernière partie, nous résumerons par procédés et par topiques les résultats de notre « enquête ».

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDE CHRONOLOGIQUE DE L'EXPRESSION FIGURÉE ET SYMBOLIQUE DANS L'ŒUVRE DE FLAUBERT

CHAPITRE PREMIER

Œuvres de prime jeunesse

Etude Chronologique

Il serait téméraire d'affirmer que le génie de Flaubert se manifeste ou même se laisse deviner dans ses premiers *juvenilia*. Tout au plus y est-il en germe, puisque ces premières compositions datent probablement de sa treizième année et que Flaubert n'était point un Mozart ou un Chatterton.

Cependant le garçon, qui à neuf ans composait toute sorte de petites pièces de théâtre, qui à dix ans fit « imprimer » une étude bouffonne sur Corneille (1), et qui trois ans plus tard écrivait une variété de contes et d'opuscules non dépourvus d'un certain intérêt, manifeste une précocité littéraire peu commune. Et ces premiers écrits sont en outre un document précieux aidant à mieux comprendre son tempérament et les influences qu'il subissait pendant les années d'apprentissage de sa vie.

Dans ce premier chapitre, on suivra chronologiquement les écrits qui vont de 1834 ou 1835 jusqu'à la veille de la composition des *Mémoires d'un Fou*, que l'on place généralement dans l'automne de 1838. On essayera de donner une idée du contenu de chaque écrit important, et de dégager dans chaque cas la contribution des images et symboles. Dans le chapitre suivant, on tâchera de voir dans l'ensemble quels sont les traits frappants, les procédés le plus en honneur, et leur signification.

La première composition des *juvenilia* dans l'édition Conard

(1) Cette « étude » avait été trouvée par M. Mignot et non imprimée mais autographiée à ses frais en 1831. M. Descharmes, qui l'a lue, dit qu'elle « commence par une dissertation sur le génie de Corneille, et se termine, à propos du grand tragique, par un éloge ordurier de la constipation » (*op. cit.*, 89). Le jeune Flaubert en parle aussi dans deux lettres (*Corr.*, I, 23). Cet « éloge » illustre bien l'esprit de contraste et de paradoxe déjà profondément enraciné en Flaubert et qui prenait tantôt une allure bouffonne, tantôt un ton de noir pessimisme,

est un numéro du « Journal littéraire » *Art et Progrès* (2) dont le rédacteur unique était Gustave Flaubert, et dont la pièce de résistance est un *Voyage en Enfer*, sans aucun doute ancêtre lointain de la *Tentation de Saint Antoine*.

Quoiqu'il y ait presque certainement dans ces évocations des traces de l'*Ahasvérus* de Quinet, et surtout de la Bible, et peut-être de Goethe, et de Byron, elles sont tellement ténues que les flaubertistes les plus autorisés ont de la peine à les dégager (3), ce qui est déjà une indication que Flaubert, lecteur avide et insatiable, subissait certainement l'influence de ses lectures, mais les absorbait dans sa propre substance à tel point qu'elles font partie de lui-même.

En tout cas, pour un adolescent de treize ans, l'inspiration de ces quelques pages est assez originale, et de ce germe primitif on verra se développer à travers toute la vie de Flaubert une série de visions qui témoignent avec éclat combien ce genre de symbolisme philosophique répondait à un profond instinct.

Du commencement à la fin du « voyage », nous nous trouvons en présence d'une série de symboles, de personnifications, d'animismes, dans le genre de ceux qu'on retrouvera souvent à travers les œuvres de jeunesse et les *Tentations*, et sous d'autres formes dans tous les grands romans. Le fragment débute ainsi : « Et j'étais au haut du mont Atlas, et de là je contemplais le monde et son or et sa boue, et sa vertu et son orgueil. Et Satan m'apparut » (O. J., I, 3). Celui-ci montre le monde et ses tares, « la guerre qui moissonne les hommes », « un intrigant rampant dans la boue », des sages plus fous que tous les autres hommes. Il y a une lutte entre deux géants ; l'un nommé Absolutisme, vieux, courbé, et armé « d'un long bâton tortueux appelé pédantisme », est vaincu par l'autre, que les uns appellent Civilisation et les autres Liberté, et qui a « une taille d'hercule, une tête de poète et des bras d'or, il s'appuyait sur une énorme massue que le bâton tortueux avait pourtant abîmée ; la massue,

(2) « Flaubert, étant au collège, imagina un journal hebdomadaire, *Art et Progrès*, dont il était l'unique rédacteur. Il y semait en désordre des essais, des pensées et des réflexions, parlant de tout avec une verve et une espièglerie enfantines qui témoignent d'une imagination prodigieuse. Les feuillets que nous publions sont les seuls qui ont été retrouvés sans dates » (Note de l'éditeur, O. J., I, p. 3). Le *Voyage* est suivi d'une demi-page où est évoqué un bal : il y a un sein qui palpite pour lui... Mais hélas ! le matin arrive, adieu, « la pensée s'est envolée comme la rose qui se flétrit. Une pensée d'amour, c'est une rose de printemps ».

(3) *Ahasvérus* date de 1833. Pour la question des sources possibles, voir May-nial, *La Jeunesse de Flaubert*, p. 139 ; Shanks, *Flaubert's Youth*, pp. 17-18 ; Degoumois, *Flaubert à l'école de Goethe*, p. 20.

c'était la raison » (4-5) (4). Alors Satan mène l'auteur dans un temple en ruines, « et le peuple fondait les cercueils pour en faire des boulets, et la poussière qui y était s'envolait de dépit... c'était un siècle de sang. Et les ruines restèrent désertes. Et,... un pauvre homme... chargé de misère... et d'opprobre, s'assit là... au pied d'une colonne. Et il paraissait comme la fourmi aux pieds de la pyramide.... c'était la Vérité » (5). Enfin Satan montre son royaume : « le monde, c'est l'enfer » (6).

Si les comparaisons ici sont rares, le détail symbolique, qui est constant, montre à quel point de vagues mais vastes idées ou souvenirs philosophiques oscillent déjà dans l'esprit de ce petit écolier, et avec quelle ardeur son imagination, encore incertaine, s'élance au secours de sa pensée. Sans parler du romantisme juvénile des antithèses et contrastes heurtés, ou de cette poussière qui s'envole de dépit, tendances qui, avec le pessimisme de la fin, resteront dans l'œuvre de Flaubert, en se transformant, jusqu'à la fin de sa carrière.

Il est probable que les pages intitulées *Mort du Duc de Guise*, et datées septembre 1835 sont antérieures à celles du *Voyage en Enfer*. En tout cas, avec plusieurs autres écrits de la même époque, elles attestent la fascination qu'exerçait sur son esprit de jeune romantique l'histoire du moyen âge et de la Renaissance, vue à travers De Barante et Michelet, et sans doute Dumas père et Scott.

Elles respirent l'enthousiasme du jeune individualiste pour ce qui est grand et fort, son admiration pour cet ambitieux « ferme et incrédule... qui laissait échapper de temps à autre quelques marques de faiblesse comme d'autres en laissent échapper de grandeur » (O. J., I, 38), et qui osait essayer de faire ployer dans ses mains puissantes la couronne de ce « chétif arbrisseau qu'emportera le premier souffle d'une révolution » (35), de faire briser en éclats son sceptre, et de se servir de son trône comme d'un marchepied à un autre plus grand (34). Quant à Henri III, qui savait que « mettre le Guisard en prison, ce serait mettre le sanglier dans un filet trop faible » (37) (5), celui-ci ayant voulu un

(4) Dans ce chapitre et les chapitres suivants, la référence à la page sera toujours indiquée sans le nom du tome, là où on traite, comme ici, un groupe d'exemples tirés de la même œuvre.

(5) Entre parenthèses, Flaubert note : « (Historique) », et il fait de même dans un autre passage, où le duc dit que même s'il voyait la mort entrer par la fenêtre, il ne voudrait pas sortir par la porte pour fuir. C'est un indice qu'il cherche dans l'histoire le détail pittoresque et imagé, à la manière de Dumas père, et aussi qu'il veut distinguer entre ce qui est imaginé et ce qui est emprunté.

trône, il décida de lui donner un cercueil (37), et le lit honteux d'Henri, « témoin des débauches des rois, vit mourir en un seul homme toute la gloire d'un siècle » (39). Quelques minutes après le meurtre, Henri trembla en considérant « cette terrible et mâle figure dont les yeux ternes et livides semblaient lui reprocher son crime » (39).

Dans cette narration, les images sont assez rares (dans la même proportion à peu près que dans les grands romans) et assez insignifiantes, mais aussi elles sont assez justes. Le petit récit marche droit à son but, et la description est à peu près absente, ce qui fait qu'il n'y a que deux comparaisons descriptives, toutes deux du cadavre du duc, fait assez significatif.

Les autres images représentent ce même goût du symbole que l'on trouve dans la première composition. Cela forme dans les récits historiques comme une sorte de blason héraldique qui n'est certes pas original, et dont le garçon a pu prendre goût en lisant Hugo (6), par exemple, ou *Ahasvérus*. On en verra beaucoup d'exemples, jusque dans la *Tentation de Saint Antoine* de 1872.

La *Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne* rivalise en horreur avec la fameuse *Tour de Nesle* qui, avec une visite aux ruines du Château Gaillard, paraît en avoir été l'inspiration. Ces pages s'ouvrent par une évocation émue de la Normandie, « ce beau pays si rempli... de vieilles légendes... qui se rattachent à quelques lambeaux de notre histoire du moyen âge », et des ruines du château qui « semblent se rire à la face de chaque génération » (O. J., I, 21).

Les images sont un peu plus fréquentes cette fois, et en dépit de la prédominance de l'élément narratif, elles sont presque toutes subjectives, ici comme dans la plupart des *Œuvres de Jeunesse*. Elles valent déjà celles de la *Tour de Nesle*, à laquelle elles n'empruntent du reste que peu de chose, et quelques-unes d'entre elles illustrent le penchant qu'il a de partir d'un fait objectif et d'en faire un symbole.

Lyonnet se présente en bourreau devant « la Marguerite aux orgies sanglantes à la tour de Nesle » (21). Il lui rappelle leur passé commun, sa cruauté envers lui, son amour tourné en haine, et lui annonce sa mort. Il verra cette tête chérie et haïe « tomber et rebondir sur le passé sanglant » (23). Aux prières de Marguerite, il répond : « Bien d'autres... me demandent successivement une heure, une demi-heure, une minute, mais je donne

(6) Voir E. Huguet : *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, chapitre X.

plus : l'éternité » (24). Alors, après avoir caressé ces beaux cheveux qu'il avait tant aimés, il en prend deux mèches avec lesquelles il l'étrangle!

On a déjà dit que même l'adolescent n'imitait guère directement. Il est intéressant de noter dans le mélodrame de Dumas plusieurs images dont notre néophyte s'est peut-être inspiré, pour les fondre en une seule qui dépasse de loin, en originalité comme en justesse, celles de son maître du moment :

La Tour de Nesle

(Marguerite à Buridan-Lyonnet) : « Dès que l'amour... effréné entre dans le cœur d'un homme, *il y ronge* tous les autres sentiments... » (Acte III, 6^e tableau, Sc. V, p. 59, éd. Calmann-Lévy).

(Marguerite à Lyonnet) : « Il y a des poisons si violents qu'*ils brisent le vase* qui les renferme. Ton secret est un de ces poisons. » (*Ibid.*).

(Voir aussi dans *Antony* : « Une tache tombée sur un nom ...le creuse, ...le ronge, ...le dévore » (Acte V, Sc. III).

La Mort de Marguerite

(Lyonnet) : « Oui je t'aimais... et maintenant tout mon être est le mélange de tous les vices, de toute la haine, qui peuvent tenir dans le cœur d'un homme ; mais cette haine a débordé du vase des passions, quelques gouttes sont tombées sur toi et te rongent » (p. 23).

Le culte du surhomme et de l'individualiste, des personnages violents et outrés, reparait dans *Deux Mains sur une couronne* (épisodes du règne de Charles VI), qui porte la date de janvier 1836.

Les images sont décidément plus fréquentes cette fois que dans les récits précédents (trente-cinq images pour dix-sept pages) (7), et la proportion de ces images qui servent à traduire le monde extérieur est décidément plus grande (douze sur trente-cinq). Ce sont ces figures qui constituent, au point de vue métaphorique,

(7) Les caractères employés dans l'impression des trois volumes des *Œuvres de Jeunesse* sont plus petits que ceux de la plupart des autres œuvres de l'édition Conard. Afin de comparer avec précision la fréquence des images dans les différents écrits, il a fallu compter que trois pages dans les œuvres de jeunesse sont l'équivalent de quatre pages dans les autres œuvres. Ici comme ailleurs où il sera question du nombre de pages qu'occupent les diverses œuvres de jeunesse, on trouvera indiqué non le nombre imprimé dans l'édition Conard, mais le nombre absolu que ces pages représenteraient dans le texte normal de la *Correspondance* et des *grands romans*.

le principal intérêt des épisodes, car pour la première fois Flaubert essaie des descriptions un peu détaillées, et pour y parvenir il a recours à des images qui, sans être d'un réalisme frappant, témoignent qu'il a bien appris la leçon de ses aînés romantiques en ce qui concerne leur façon de prêter vie et âme aux choses inanimées, et de leur en prêter qui soient en rapport étroit avec la situation ou le moment dont il est question.

Le Paris de 1835 était « une forêt de maisons noires,... une mer de peuple, une ruche noirâtre » (40), caractérisations qui font penser nettement à la description de Paris dans *Notre-Dame de Paris* (1830) (8). Mais certain jour, la ville était en fête et parée pour la circonstance, « la vieille façade du Louvre semblait... se dérider d'orgueil » (40). Ce soir-là, il y eut « une fête à la Isabeau.... où la musique respirait la volupté.... où le vin ruisssait à flots... le roi... se vautre dans l'orgie, la reine... donne des leçons de volupté, les femmes... sont à vendre. Oh ! le vieux Louvre ! Cette nuit-là, il tressaillit de joie... les feux semblaient sortir de ses fenêtres » (42). Et n'oublions pas la belle reine Isabeau avec son cou de cygne, ses yeux noirs, « deux perles, deux diamants, deux soleils ! » (43), la reine amante d'Armagnac, la reine tendre et terrible, épanchant nectar et poison (45), la reine qui veut faire « arroser son parterre du sang de ce Bourignon Jean-sans-Peur », qui réclame au duc d'Orléans du vin, mais du rouge (44), veut gouverner avec lui cette moitié du troupeau populaire qu'ils n'auront pas conduit à la boucherie (45). Armagnac sort de ses bras pour tomber aussitôt sous la massue de Bourgogne. Isabeau vole vers lui, recueille son dernier soupir, « c'était le bruit d'un tombeau qui se referme », « c'était le déclin d'un beau jour » (46).

Vengeance ! Une maison sale et mystérieuse. Le Club des Armagnacs. « Une lampe suspendue au milieu jetait une clarté vacillante et incertaine dans la salle », où « il y avait un sceptre qui devait commander, une gloire briller, une fleur de lis s'épanouir » (49), et quand les conspirateurs descendirent par la petite échelle qui remplace avantageusement la porte dérobée habituelle, elle « tremblait sous leurs pas » (51), petit détail

(8) Voir ce livre (éd. Hetzel-Quantin), pp. 195-196, et E. Huguet, *Le Sens de la forme*, etc., pp. 255-261 (surtout p. 260), et 282. Flaubert se sert de l'idée de la forêt des colonnes ou des constructions, ou de la mer des foules, fort souvent à travers toute sa carrière. Chateaubriand s'en était largement servi avant Hugo.

symbolique, qui avec celui de la lampe ne sera pas oublié à l'époque des grandes œuvres.

Enfin, deux assassins se saluent, deux couronnes s'entrechoquent ; Jean et Charles, c'est le loup et le renard. Et ce soir-là, à travers les rues de Paris, « le cadavre du plus grand des ducs de Bourgogne fut le principal acteur d'une mascarade » (53).

Il n'y a, bien entendu, rien d'extraordinaire dans ces images, qui sortent presque toutes du magasin romantique, mais on remarquera d'abord que, si elles sont très nombreuses (9), c'est que le jeune enthousiaste des scènes orgiaques et violentes a trouvé son compte dans son sujet, et que son ardeur se traduit non en comparaisons recherchées, mais en métaphores, en notations directes indiquant de la spontanéité.

Ce goût de l'histoire, dû en partie sans doute aux qualités exceptionnelles de son professeur, Chéruel, à ce moment-là disciple de Michelet, mais surtout à sa soif d'échapper au monde mesquin et banal de la réalité, continue à travers toute sa carrière ; mais, comme le remarque M. Descharmes (10), c'est à cette époque de sa vie le côté plastique et coloré qui l'intéresse, — et surtout, ajoutons-le, son côté violent et passionnel. Le moyen âge des tournois, des fêtes et des meurtres, la Rome des orgies féroces, et toujours des ruissellements de lumières et d'amour, de vin et de sang : voilà les sujets où son imagination juvénile se complait à plonger (11).

A l'exception de *Loys XI*, les récits historiques cessent après septembre 1836, du moins dans ce que l'on a publié, mais l'intérêt spécial que Flaubert porte à l'histoire continue, puisqu'en troi-

(9) Ici comme ailleurs, nous ne donnons, naturellement, qu'un choix des images. Leur fréquence est d'autant plus exceptionnelle que dans ce récit le dialogue coupé, où la métaphore n'a guère de place, remplit une bonne partie des pages.

(10) *Flaubert... avant 1857*, p. 32.

(11) On ne s'arrêtera pas sur *La Chronique Normande du dixième siècle*, écrite quatre mois après celle du quinzième siècle, ni sur *Un Secret de Philippe le Prudent* (septembre 1836). On évoque, dans la première, « cette vieille terre classique du moyen âge... Rouen... au temps des assauts, des guerres, des famines et des fêtes » (O. J., II, p. 257). On y trouve parmi les images, plutôt rares cette fois, une certaine promesse de la verve à la Dumas qui éclatera deux ans plus tard dans son drame *Loys XI*, et rien de plus. Il y a une image, ancêtre d'une longue lignée qui aboutira à la scène des Tuileries envahies dans *L'Education Sentimentale* de 1868 : « Lorsqu'il vit toute cette mer de têtes qui s'agitait dans les rues tortueuses et qui montait vers le palais comme la tempête, il faillit s'évanouir » (O. J., II, 263). *Un Secret de Philippe le Prudent, roi d'Espagne*, la dernière des narrations historiques publiées, est inachevée, ce qui semblerait indiquer un fléchissement d'intérêt pour le sujet. Les expressions figurées y sont rares et peu intéressantes. Il y a des antithèses, un roi chien ou laquais, un cadavre vivant, etc. (voir O. J., I, 56, 60).

sième, en seconde et en rhétorique (1837, 1838, 1839), il remporta respectivement deux premiers et un second prix d'histoire. Georges Dubosc, qui fournit ces renseignements, a publié dans son intéressant livre *Trois Normands*, la première de ces trois compositions. Et il est très significatif que dans cette composition, écrite extrêmement rapidement, on trouve une vingtaine d'images dont plusieurs originales, ce qui indique leur spontanéité. « Ne sera-t-on point frappé », dit G. Dubosc, par la formation de certaines « images » poétiques et par leur emploi juste, tel, par exemple, que « ce » manteau royal dont chaque seigneur féodal déchire un morceau à coups d'épées » (12), ou telle cette phrase en laquelle il résume la lutte du pouvoir féodal et du pouvoir pontifical : « Ainsi la Croix avait marché devant l'Épée ; l'esprit avant la matière » (13).



Si les nouvelles historiques deviennent rares en 1836 et disparaissent après, la cause semblerait en être que vers la quinzième année, avec l'arrivée de l'adolescence, le jeune pessimiste se trouve sollicité par des idées plus ou moins philosophiques et cherche sous diverses formes à leur donner expression.

Déjà en 1834, nous avons vu qu'il prétend rêver au suicide et appelle la vie une « plaisanterie bouffonne » (14). Il a presque certainement subi, et profondément subi l'influence de son camarade Alfred Le Poittevin, plus âgé que lui de cinq ans, esprit brillant et cultivé adonné à la philosophie, mais foncièrement pessimiste et rongé d'incertitudes et de défaillances physiques et morales (15). Gustave avait à un degré marqué le même tempérament, sauf qu'en outre il possédait une ferme volonté dont son

(12) Dans *Henri III et sa cour* (1829), Dumas fait dire au roi : « Et jamais votre cousin de Guise n'a plié le genou devant vous, qu'il n'ait, en se relevant, emporté un morceau de votre manteau royal » (II, 5).

(13) G. Dubosc, *Trois Normands* (Rouen, Henri Defontaine, 1917, p. 113). On pourrait ajouter aux images citées par G. Dubosc, d'autres aussi bonnes, où nous voyons les barbares conquérants mais soumis aux évêques : « La croix d'or qui brillait à leurs mains éblouit les barbares » (*ibid.*, 116) ; « en tête de toutes les chartes, de tous les règlements apparaît toujours l'idée religieuse... partout la foi domine comme la croix sur la couronne » (*ibid.*, 121, 122) ; « Charlemagne... donne des limites à la Germanie, source intarissable des invasions, marée envahissante qui avait baigné bien des provinces et en avait emporté quelques-unes dans son reflux terrible » (*ibid.*, 117).

(14) Cette expression semblerait bien être un souvenir d'*Antony* où elle se trouve textuellement (Acte II, sc. IV).

(15) Sur l'amitié intime qui unissait ces deux amants du beau, et ses conséquences, voir Descharmes, *Flaubert avant 1857*, pp. 47 à 52, et Alfred Le Poittevin, introduction.

ainé manquait, et sans laquelle il aurait pu finir comme lui par une mort prématurée.

On rapporte à l'année 1835 un conte qui rivalise en horreur avec le pire mélodrame romantique, mais qui n'est point sans intérêt, *Le Moine des Chartreux ou l'Anneau du prieur*. Le frère Bernardo est obsédé par l'image d'un anneau, enterré depuis huit jours avec le prieur, son propriétaire, dans les caveaux de la Grande-Chartreuse. Pourquoi cette obsession qui fait passer devant lui des visions hallucinatoires, des tentations irrésistibles ? N'ayant pas « la réalité pour jouir », il souhaitait « des illusions pour rêver » c'est-à-dire qu'il était atteint de bovarysme tout comme Emma. « Et on savait dans le couvent que cet anneau du prieur se rattachait à des souvenirs de jeunesse et d'amour, dont sa piété n'avait pu se défaire, car après la passion abattue il reste dans le cœur de l'homme des racines inviolables qui se rattachent à d'anciens souvenirs comme le lierre qui, pourtant mort, embrasse le chêne sur lequel il a grandi » (O. J., I, 28). Le frère, en regardant de sa cellule la forêt et le château, songe à cet anneau, et à la vie, à l'amour, à la liberté, au luxe des châtelains. Alors ses regards retombent sur les barreaux de sa cage à lui, véritable tombeau de sa vie. Poussé par un désir inéluctable, après avoir eu recours en vain à la prière, il descend dans le caveau pour arracher à la main du prieur décédé l'anneau symbolique. « Aussi pâle que les morts qui l'environnaient », il voulait retourner mais ne le put. « Il prêta l'oreille et n'entendit que le cri lointain des chouettes et des hiboux, mêlés (*sic*) au sifflement du vent qui s'entonnait sous les voûtes... A chaque marbre qu'il touchait, il lui semblait que le mort allait se réveiller pour le damner et le maudire » (29). Mais il accomplit sa sinistre besogne, prit l'anneau qui reluisait comme dans ses rêves, contempla un instant « cette barbe blanche, cet air de majesté répandu sur le visage du vieillard » (16), recloua le cercueil, et en entendant la cloche qui appelait les moines à la prière de nuit se leva, «... mais il se sentit retenu avec force par le bas de sa robe ; il tomba à la renverse et alla se fracasser le crâne contre la paroi du caveau, et son sang rejaillit sur le cercueil du prieur ». Des années passent avant qu'on trouve dans le caveau un squelette entouré d'une robe dont le bas était pris dans le cercueil voisin, celui du prieur.

On est tenté d'abord de ne voir dans les quatre pages de ce conte qu'une fantaisie macabre, et nous ne sachions pas que l'on

(16) Cf. *La Légende de Saint Julien*, p. 112.

ait trouvé ce récit spécialement significatif. Cependant il est évident que le jeune auteur a voulu faire un « conte philosophique » et n'a pas trop mal réussi, en dépit de tout ce qu'il y a là de flottant et de trouble. Le choix des détails montre déjà une recherche non seulement de ce qui fait image, mais de ce qui reflète un état d'âme ou un moment ; les images sont des symboles, et symboles non seulement des émotions du frère Bernardo, mais aussi de celles du jeune auteur, qui y exprime certainement quelques-uns de ses désirs refoulés, de ses aspirations vers la vie, et son sentiment double de leur réalité, de leur futilité. Et au delà du frère, de l'auteur, il y a là un symbole de la vie telle que cet auteur la comprend. Les cris du hibou, le sifflement du vent, le tête-à-tête avec ce mort majestueux qui blesse sa conscience, la cloche du devoir qui le surprend et cause indirectement le dénouement, le clou du cercueil que lui-même avait enfoncé et qui causa sa mort, le sang qui rejaillit sur le cercueil du prieur, ce sont là autant d'essais, naturellement assez gauches, pour fondre dans le texte, sans y appuyer trop visiblement, des détails objectifs ayant la valeur d'une analyse morale ou psychologique, tout comme dans *Madame Bovary*. Telles images figurées sont choisies dans les objets environnants du caveau, et quand le jeune artiste en développe une, ou en multiplie d'autres, c'est parce qu'il croit qu'elles serviront de signes lumineux à sa pensée. Il fallait montrer en quoi cet anneau avait une valeur, une signification spéciale et pour le prieur et pour le frère, et Flaubert le trouve dans une vieille image ressuscitée et transformée : celle du lierre mort. Il fallait que l'on vît quelles pensées et quelle décision l'idée de l'anneau inspirait chez le frère, et nous avons toute une gerbe d'images fanées mais appropriées : d'un côté le tombeau de la vie, la cage où il vivait, de l'autre la robe dorée du ciel, la valse qui bondit délirante sur le parquet du château, les femmes qui y tourbillonnent, les roses de la vie, le parfum qui s'exhale. Toutes ces visions se concentrent alors en une seule : en vain il cherche le sommeil, il voit briller devant lui l'anneau, « comme si Satan le lui eût présenté sans cesse » (28) et nous avons ici une première indication que peut-être notre auteur connaissait ces visions à demi hallucinatoires qui se multiplieront par la suite. Enfin, il y a l'image finale exprimant le symbolisme de l'ensemble :

« Il avait voulu l'anneau pour avoir la vie, lui ; il avait vécu, car rêver, craindre, attendre, posséder à l'agonie, c'est vivre ; à lui

comme à bien d'autres, sa richesse fut dans le tombeau, et ses espérances vinrent se briser sur un suaire de mort » (30).

On a déjà vu trois nouvelles historiques qui datent de 1836, année riche en contes, et marquant le développement de ce pessimisme si évident dans le *Moine des Chartreux*.

Pour la première fois, c'est le monde moderne qui fournit le fond pour *Un parfum à sentir où les Baladins, conte philosophique, moral, immoral ad libitum*, où Flaubert brosse à grands traits rouges et noirs, juvénilement appliqués, un milieu spécial de saltimbanques dont les vêtements pailletés cachent, bien entendu, une grande misère morale et matérielle. Voici ce que notre véhément rousseauiste byronisé se propose de faire :

« Ayant montré toutes ces plaies fardées par les faux rires et les costumes de parade, après avoir soulevé le manteau de la prostitution et du mensonge, faire demander au lecteur : à qui la faute ? La faute, c'est aux circonstances, aux préjugés, à la société, à la nature qui s'est faite mauvaise mère. La faute, c'est à cette divinité sombre et mystérieuse... qui rit avec férocité en voyant la philosophie et les hommes se tordre dans leurs sophismes pour nier son existence, tandis qu'elle les presse tous dans sa main de fer, comme un géant qui jongle avec des crânes desséchés » (O. J., I, 69-70).

Pedrillo est donc féroce et cruel, parce qu'il est serré par la misère ; Isabellada son amante est cruelle, parce qu'elle est belle et adorée ; Marguerite, sa femme, subit la misère, la souffrance, et enfin se suicide, parce qu'elle est bonne, faible et laide. Isabellada est une fleur à voir, Marguerite, un parfum à sentir. Quant à l'immoralité de son titre, l'auteur promet de se justifier « quand on m'aura fait la définition de ce qui est moral d'avec ce qui ne l'est pas » (107).

Écrit rapidement dans une grande ardeur philosophico-littéraire, ce conte, dont la date indiquée est le 1^{er} avril 1836, ne présente que peu d'intérêt au point de vue des images. Leur fréquence, ainsi que la distribution entre les deux groupes, le subjectif et l'objectif, et en ce qui concerne ce dernier, entre les divers sens, sont approximativement normales. Il est plus intéressant de remarquer que, parmi les images du monde des idées, exprimant son pessimisme, ou l'empire des passions, les maladies et les appétits ont une place extrêmement large, et la nature est presque totalement négligée ; mais que parmi celles appliquées au monde physique, où il est surtout question de la beauté, des appâts d'Isabellada, la nature fournit la plupart des images.

Cette différence dans la distribution des images entre les deux groupes est à retenir, car elle se retrouvera très souvent par la suite, et pour des raisons qui deviendront claires plus tard.

Si l'on excepte quelques-unes des images consacrées à Isabel-lada, que l'on examinera plus loin, les cinquante-cinq exemples de ces quarante-cinq pages (17), ne sont guère qu'une collection ennuyeuse de faux diamants romantiques.

Un seul paragraphe contient dix métaphores en honneur de la beauté d'Isabellada, pour ne pas parler de plusieurs autres dans les paragraphes suivants qui expliquent son effet sur l'âme masculine. Dans un autre passage très curieux, Pedrillo, désespéré, ayant tout perdu dans une maison de jeu, est en proie à des hallucinations intenses : les arbres deviennent des géants hideux ; les maisons, des tripots ; un bruit d'orchestre, la musique de l'enfer ; une femme passant près d'un rideau rouge, une courtisane ; le bruit de verres sur un plateau, une orgie ; la neige qui tombe, son linceul.

« Les nuages prenaient toutes les formes les plus bizarres et les plus grotesques, c'étaient des monstres grimaçants, puis des tas d'or, une femme avec ses enfants, un lion rugissant dans sa cage, une morgue et un cadavre sur la dalle humide ; et il entendait le sifflement des monstres, le bruit de l'or résonnait sur les tables, il voyait les larmes de cette femme et de ses enfants, il entendait le rugissement du lion, il sentait l'odeur cadavéreuse de ce corps déjà verdâtre. Il le regarda longtemps, puis le nuage prit une autre forme ; il eut peur, se mit à courir, n'osant regarder derrière lui... » (O. J., I, 86, 87).

Il ne faut pas être grand interprète pour voir là le reflet d'expériences personnelles et, on l'a déjà dit, Flaubert deviendra maître dans l'art d'utiliser ces expériences hallucinatoires dans ses grands romans. Les détails sont assez habilement choisis pour représenter ce qui viendrait naturellement à l'esprit de Pedrillo dans la situation où il se trouvait, et celui du cadavre présage la fin de la pauvre Marguerite à la morgue, dont le lugubre habitant de l'Hôtel-Dieu de Rouen se complaît à donner des détails crus, y inclus les mouches, les bras gonflés, bleuâtres et couverts de petites taches noires, le corps verdâtre, l'odeur nauséabonde (106).

Isabellada a été sans doute dessinée d'après un modèle, car Flaubert aimait observer les saltimbanques. On ne doit pas oublier le souvenir possible de cette petite anglaise, Gertrude Collier, qui lui avait entr'ouvert la porte dorée des béatitudes de la chair.

(17) Trente-cinq pages dans le livre.

Toutefois les *Mémoires* nous préviennent que dans cette amourette n'entraient guère autre chose qu'imagination et souvenirs livresques (520-521) (18).

Mais il y a un problème bien autrement important, celui de la date de la rencontre, à Trouville, de M^{me} Schlesinger, la seule femme sans doute que Flaubert ait jamais profondément aimée d'amour, et à qui il consacre les meilleures pages des *Mémoires d'un Fou*. C'est elle qui sert de modèle pour M^{me} Arnoux dans *l'Education sentimentale* de 1869. Il est inutile de discuter en détail la question de cette date. Il suffit de dire que, d'après la plupart des déclarations de Flaubert dans sa Correspondance, la rencontre a dû avoir lieu en 1836, et que cette date, contredite par le témoignage des *Mémoires d'un Fou*, semble toutefois être définitivement confirmée par M. Gérard-Gailly dans son excellente étude, *Flaubert et les fantômes de Trouville* (19).

(18) Il est difficile de fixer les dates de la première rencontre de Gertrude et sa sœur. Dans les *Mémoires*, Flaubert dit que c'était en novembre, et il ajoute (p. 517) : « ...j'étais, je crois, en cinquième », c'est-à-dire en 1834, mais le même passage, attribué à décembre 1837, dit que la rencontre eut lieu « il y a deux ans », c'est-à-dire en novembre 1835, et un peu plus loin (p. 521), il annonce qu'il avait quatorze ou quinze ans (521). La petite idylle continue, d'après les *Mémoires*, aux vacances de Pâques, et en mai atteint son point culminant où la petite, plus âgée que lui, semble avoir montré un peu plus que de l'affection pour lui. *Les Baladins* sont datés du 1^{er} avril 1836. Voir *Mémoires d'un Fou*, pp. 516 à 524 ; Shanks, *The Youth of Flaubert*, pp. 27 à 29 ; M^{me} Franklin-Grout, *Souvenirs intimes, Corr.*, I, p. xx-xxi ; Gérard-Gailly, *Flaubert et les Fantômes de Trouville* », pp. 39 à 44.

(19) Voir pp. 45 à 48. Après avoir donné les divers passages de la *Correspondance* qui tendraient à fixer 1836 comme date, M. Gérard-Gailly ajoute : « Est-il besoin d'augmenter cette liste par certains passages des *Mémoires d'un Fou*, qui tendent à la même date ? » (*op. cit.*, p. 48). Or, les *Mémoires* tendraient plutôt à établir 1837 comme date. Tout le monde accepte que les *Mémoires* datent de 1838, bien que l'on ne l'ait jamais prouvé de façon certaine (voir Descharmes, *Flaubert... avant 1857*, pp. 64 à 68). Si Flaubert écrit dans ces *Mémoires* que, lorsque la vanité le poussa dans les bras d'une femme, la première venue, après la rencontre avec « Marie », il avait quinze ans (524), cela ne dit pas qu'il avait presque quinze ans. Et ce qui importe surtout, c'est que, lorsqu'il parle des efforts qu'il fit pour se croire amoureux de Gertrude pendant les vacances de Pâques, il dit : « Car vous avez fait sans doute comme moi à quinze ans, et avez cru aimer de cet amour brûlant et frénétique », etc., et il continue : « Il y a tant d'amours dans la vie d'un homme... à treize, amour d'une grande femme à la gorge replète... Enfin, à quatorze ou quinze ans, amour d'une jeune fille qui vient chez vous, un peu plus qu'une sœur, moins qu'une amante ; puis à seize, amour d'une autre femme jusqu'à vingt-cinq » (521). Flaubert naquit le 12 décembre 1821. A Pâques 1837, il avait quinze ans et demi, mais évidemment il faudrait lire, comme il précise plus loin, quatorze ou quinze ans, ce qui indique la saison de Pâques, à mi-chemin entre les deux âges, 1836. Enfin, « à seize ans, amour d'une autre femme », c'est-à-dire 1837 ou 1838, et puisque la rencontre avec M^{me} Schlesinger eut lieu en août, à quatre mois de distance de son anniversaire, il faut lire 1837. Donc, en dépit de la déclaration de M. Gérard-Gailly, si la Correspondance semble indiquer 1836, comme date de cette rencontre capitale, si par contre Maxime Du Camp se déclare

On a déjà parlé de cette expérience importante, qui lui inspira un amour irréalisable, amour que cet adolescent timide ne songea même pas sérieusement à réaliser, mais qui n'était que plus âcrement fort pour cela, et dont il dira plus tard à Du Camp : « J'en ai été ravagé » (20), ou à M^{lle} A. Bosquet, en 1860 :

« J'ai, dans ma jeunesse, démesurément aimé, aimé sans retour, silencieusement. Nuits passées à regarder la lune, projets d'enlèvement et de voyages en Italie, rêves de gloire pour *elle*, tortures du corps et de l'âme, spasmes à l'odeur d'une épaule, et pâleurs subites

pour 1838, les *Mémoires d'un Fou* sembleraient indiquer 1837. Mais M. Gérard-Gailly a trouvé ce qui semble une preuve assez décisive en faveur de 1836 : « Flaubert, aussi bien dans les *Mémoires d'un Fou* que dans ses lettres, fournit ce détail : que M^{me} Schlesinger avait une fillette de trois ou quatre mois quand il la connut. A moins — chose impossible — qu'il n'ait confondu un bébé de trois ou quatre mois avec un enfant qui en aurait déjà quinze ou seize, on tient ici la précision irréfutable. Or, la fillette, Marie-Adèle Schlesinger, était née à Paris le 19 avril 1836 » (*op. cit.*, p. 48), et M. Gérard-Gailly cite l'acte de naissance. Donc voilà le fait décisif, mais, insistons là-dessus, c'est le seul fait décisif, car M. Gérard-Gailly exagère en disant : « ...et comment révoquer en doute, à propos d'un souvenir aussi dominant, une telle concordance entre des témoignages d'époques diverses » (p. 48). Puisque cette concordance n'existe que pour les lettres, écrites longtemps après, et que les *Mémoires* semblent nettement contredire ce témoignage, et datent, eux, de la même époque que la rencontre, il était certainement permis, non pas de se déclarer catégoriquement pour 1837, mais d'hésiter à accepter catégoriquement 1836 comme date, d'autant plus qu'un examen attentif des écrits entre l'été de 1836 et l'été de 1837 accuse, on le verra, d'abord un manque complet de l'élément féminin, et ensuite, de longs développements analysant des êtres incapables d'aimer, des êtres frappés d'une impuissance froide, tandis que dès l'automne de 1837, c'est précisément le contraire : la passion débordante domine et les écrits, s'orientant subitement dans une autre direction, sont caractérisés par d'autres phénomènes. C'est cela qui nous avait frappé, et nous avions communiqué ces impressions à un ami qui, apprenant de M. Gérard-Gailly la découverte de cet acte de naissance, lui avait parlé de nos doutes. En apprenant ce fait, par simple courtoisie, nous avons voulu mettre M. Gérard-Gailly en garde contre la possibilité d'une erreur, sans vouloir un instant donner l'impression que nous prenions à charge de soutenir la thèse opposée à la sienne. Or, en nous procurant le livre de M. Gérard-Gailly, qui est d'une réelle valeur et d'un grand intérêt pour tout flaubertiste, nous avons eu la surprise d'y lire, après la remarque que les notices biographiques situent généralement la rencontre de Trouville en 1837, les lignes suivantes : « ...M. Demorest, qui prépare un vaste travail sur les « images » de Flaubert, soutiendra, paraît-il, la même date par l'argument suivant : c'est à partir de l'automne 1837 que le style du tout jeune écrivain évolue des images uniquement plastiques vers les images psychologiques, conséquence de la mûrissante émotion provoquée en lui par son amour. Cet argument n'est-il pas spécieux ? Et ne peut-on pas aussi bien le rattacher au seul effet de l'âge ? » (*op. cit.*, p. 46-47). Nous sommes très sûr que M. Gérard-Gailly, dont nous n'avons jamais eu l'honneur de faire la connaissance, n'a nullement voulu trahir l'esprit de camaraderie en pareille matière ; n'empêche qu'il a parlé à la légère de nos intentions, de ce que nous avons trouvé à propos du style, et de l'argument qu'il nous attribue, et qu'il exagère décidément en affirmant qu'il existe une concordance de témoignages.

Enfin, nous acceptons avec reconnaissance la preuve fournie par M. Gérard-Gailly fixant la date de 1836, pour les raisons que l'on lira tout à l'heure.

sous un regard, j'ai connu tout cela et très bien connu. Chacun de nous a dans le cœur une chambre royale ; *je l'ai murée*, mais je ne l'ai pas détruite.

« On a parlé à satiété de la prostitution des femmes. On n'a pas dit un mot sur celle des hommes. J'ai connu le supplice des filles de joie, et tout homme qui a aimé longtemps et qui voulait ne plus aimer l'a connu, etc. » (*Corr.*, IV, 351-352).

C'est à dessein que nous citons *in extenso* cette lettre. On s'attendra à voir des traces de ces rêves et élans dans tous les écrits qui suivent ce qui semble être définitivement la date de la rencontre à Trouville. Voyons s'il en est ainsi.

Comme le dit M. Thibaudet, « *les Baladins* témoignent d'un désespoir impersonnel devant l'injustice irrémédiable du monde. *La Peste à Florence*, écrite la même année, semble toucher de plus près aux fureurs intérieures de Flaubert », et puisque ce conte fut écrit en septembre 1836, le mois suivant l'éblouissement de Trouville, on croirait pouvoir prédire la nature de ces fureurs. Mais il n'en est rien. Continuons à citer M. Thibaudet : « Elle a été vraisemblablement écrite dans un accès de jalousie fraternelle... Dans un décor d'images lugubres, d'épidémies et de cadavres décomposés, le frère humilié tue son frère. « Il avait alors vingt ans, c'est-à-dire que depuis vingt ans il était en butte aux railleries, aux humiliations, aux insultes de sa famille... Qui dit que cette méchanceté maligne, cette sombre et ambitieuse jalousie qui tourmentait ses jours, ne prirent pas naissance dans toutes les tracasseries qu'il eut à endurer » (21).

Ajoutons que ce conte macabre, narrant un drame dans la famille des Médicis, a comme épilogue ces mots du *Don Juan de Marana* de Dumas : « C'est que je te hais d'une haine de frère ». Mais il est à noter que dans cet écrit, où il y a peut-être bien une part d'émotion personnelle, cette émotion est plus contenue que ne l'est la sentimentalité larmoyante et un peu guindée des *Baladins*. C'est là un trait typique de Flaubert à travers toute sa vie, et c'est ce pouvoir de dominer ses vraies émotions qui lui a permis d'atteindre à un semblant d'impersonnalité dans ses grands romans.

Les images ici sont un peu plus fréquentes que dans *Un Parfum à sentir*, probablement parce que cette fois l'analyse morale a plus de place, le dialogue moins. Cela explique la rareté des images appliquées au monde extérieur et la plus grande atten-

(21) Thibaudet, *op. cit.*, pp. 10-11. Citation tirée d'O. J., I, 118. Voir aussi Shanks, *op. cit.*, pp. 20-21.

tion apportée au choix et au développement de celles qui traduisent les idées et les émotions, nettement moins banales cette fois, quoique presque toujours puisées dans le vieux stock romantique. Quant aux sources en honneur, pour les images objectives, c'est l'homme, et surtout ce sont les maladies et la mort qui les fournissent. Pour celles appliquées aux sentiments, ce sont surtout les maladies, mais aussi les oiseaux, la nourriture, les armes. Pour citer quelques exemples des métaphores pathologiques, il est question du cancer de l'envie, de cette peste morale qui ravage le cœur, du malheur qui étreint l'homme dans ses serres cruelles, des blessures saignantes du chagrin qui ronge (117, 120, 122, 123, 126) ; au bal, le malheureux Garcia, sorte de spectre de Banco, contemple tout, comme le mourant regarde le soleil (122), etc.

L'antithèse romantique est toujours présente. La ville de Florence, agonisant sous les ravages de la peste, se livre à la débauche la plus dégradante, comme « l'exécuté qui s'enivre avant son supplice » (130) ; « pauvre peuple ! que l'on amuse avec du fard et des costumes de théâtre, tandis qu'il agonise » (120).

Ce qui est plus intéressant, c'est le détail symbolique que l'instinct déjà assez artiste de Flaubert sait glisser presque sans commentaire dans son récit. Naturellement ce détail est juvénilement sombre. Une diseuse de bonne aventure assez Gautiériste prédit à Garcia que « le glaive du meurtre » sera bientôt dans sa main, et celui-ci, criant « Adieu femme d'enfer », lui jette une pièce d'or qui roula sur les pavés du mystérieux cabinet de la devineresse, « et alla frapper un crâne » (117). Plus discret est un autre détail qui fait songer directement à *Madame Bovary*. Un matin sombre, où l'orage menaçait, au moment du départ pour la chasse qui va coûter la vie au frère aîné, en passant sous la porte sa jument « eut peur de la toque rouge d'une des sentinelles et fit un bond qui faillit renverser son cavalier » (124). Charles Bovary s'approche pour la première fois de la ferme de son futur beau-père : « Quand il entra dans les Bertaux son cheval eut peur et fit un grand écart » (*Bov.*, 17).

Le mois suivant, nous voici transportés à Barcelone, pour assister à un drame qui aurait pu faire pleurer de rage un Lewis à la pensée de ne pas l'avoir inventé le premier. Il s'agit de la passion frénétique d'un certain jeune bibliophile ignorant de Barcelone, Giacomo, dont le nom est aussi espagnol que celui de Garcia était italien ! Mais cette passion, pas plus que celle de

Garcia, n'était pour les femmes. Elle était réservée aux éditions introuvables et au « parfum suave et tendre » de leurs pages poussiéreuses. Bien entendu, le héros de *Bibliomanie* est « un de ces hommes au front pâle, à l'œil terne, creux, un de ces êtres sataniques et bizarres tels qu'Hoffmann en déterrait dans ses songes » (132), et il se peut bien que cet auteur ait inspiré ce conte ainsi que celui qui précède et celui qui suit. « Aimant la science comme un aveugle aime le jour », chérissant les vieux livres et manuscrits « comme un avare son trésor, un père sa fille, un roi sa couronne », ce personnage absurde dans sa conception est foncièrement romanesque. Comme le dit M. Maynial, « *Bibliomanie* est un pur reflet du romantisme le plus démodé. Tout est romantique dans ce conte aussi naïf qu'étrange : le sujet, l'inspiration, le décor, le personnage principal, les accessoires et le style, le style surtout » (22). Mais pour Flaubert, ce fou dut exister réellement. Il le comprend, étant déjà lui-même un fanatique de l'art.

Tantôt parce qu'il a vendu un livre précieux, tantôt parce qu'il ne peut en acquérir un autre, Giacomo court les rues, en délire, en proie aux hallucinations : « tout passait devant lui comme dans une fantasmagorie dont il ne comprenait pas l'énigme... il pensait au *Mystère de Saint-Michel*, il se le créait, dans son imagination... ; son cœur battait avec violence comme celui d'un homme qui attend son arrêt de mort » (138). Après avoir vu vendre un livre convoité à son rival qu'il haïssait « d'une haine d'artiste » (140), il sort à demi affolé, « sa pensée... errait comme son corps, sans avoir de but... elle était chancelante... il était saoul de l'existence », tous les sons de la rue formaient « une musique bizarre et bruyante qui bourdonnait dans son cerveau et l'accablait » (142). A partir de ce moment le conte tombe dans l'embrouillamini diabolique le plus complet, l'auteur semblant avoir été gagné par la folie de son héros (23).

Bien plus réussi dans l'ensemble, est le « conte malsain pour les nerfs sensibles et les âmes dévotes » qui, sous le titre de *Rage et Impuissance*, permet au jeune pessimiste de dresser un symbole de la vie sous la forme de l'enterrement d'un homme vivant. C'est un conte de Poë (ou plutôt d'Hoffmann puisqu'il

(22) *Jeunesse de Flaubert*, p. 123.

(23) On a de la peine à comprendre pour quelle raison le jeune Flaubert choisit ce conte pour le faire publier dans le petit journal rouennais de l'époque, appelé *Le Colibri*, où il parut le 12 février 1837. C'est M. Maynial qui l'y découvrit. Voir *op. cit.*, p. 122,

connaissait cet auteur), moins le génie bien entendu (24). Du reste ce titre suggère fort une crise intérieure, où l'auteur maudit sa propre impuissance en présence des jouissances d'autrui. Son intérêt principal pour nous est dans le choix des images qui sont assez rares, et dans l'atmosphère créée par les premières pages.

Au début, on assiste à la veillée d'une vieille servante qui deviendra la Félicité d'*Un Cœur simple*, et qui est certainement dessinée d'après nature. Les prémonitions et hallucinations qu'elle éprouve en attendant l'arrivée de son maître, médecin dans un petit village suisse allemand, et les plaintes étranges du chien, ainsi que maintes touches symboliques plus ou moins habilement appliquées, nous préparent pour la suite.

Le médecin arrive, se couche, est trouvé inanimé le lendemain, et enterré. Fox le chien reste seul au cimetière et regarde « les longs vêtements noirs qui s'abaissaient lentement et comme des ombres dans la vallée brumeuse... La nuit arriva bientôt, belle et blanche de sa lune dont la lueur mélancolique s'abattait sur les tombes comme le doute sur le mourant » (153), autre exemple d'une impression plastique rendue par une image abstraite.

Dans son cercueil, le médecin vit ! il rêve l'Orient et sa poésie et ses parfums et ses voluptés, ou plutôt Flaubert se donne l'occasion de les rêver à sa place, mais ces rêves ne diffèrent en rien de ceux des écrits qui précèdent l'aventure de Trouville. Il se réveille, et « l'éternité est là, couchée avec toi dans son lit de noces » (154) (25). Alors s'engage une lutte horrible, lutte physique et morale, décrite avec minutie. Après avoir appelé Dieu, il le blasphème, et dans son agonie « ses dents claquaient, comme celles du démon quand il fut vaincu par le Christ » (158).

Après s'être arraché les cheveux et mangé l'avant-bras, il meurt ; son chien fidèle est tué par des chasseurs, par passe-temps ; et la pauvre servante Berthe, chassée par les gens, devenue folle, finit par se jeter dans le torrent qui coule au pied du cimetière.

Après avoir rappelé le « que sais-je ? » de Montaigne et le

(24) M. Shanks (*op. cit.*, p. 23) indique les rapports entre ce conte et le cauchemar dans *Les Jeunes-France* de Gautier (1833), mais croit qu'il a pour une bonne part une source personnelle.

(25) Cette image, longuement développée, se retrouve p. 425. C'est là une antithèse chère à Chateaubriand, à Hugo et plus tard à Gautier, et on la retrouvera ailleurs dans l'œuvre de Flaubert Voir *Atala*, éd. Garnier, p. 60, *Hernani*, II, 4 ; cf. Gautier, *La Comédie de la mort* (1838), éd. Charpentier des *Poésies complètes*, I, 14.

« peut-être » de Rabelais, l'auteur en veine pantagrueliste, ajoute sa « moralité cynique » :

« Lorsqu'on crève ainsi, écorché d'âme, autant encore jurer après l'équarrisseur... Ayant trouvé la conduite du sus-écrit docteur louable et bonne, j'engage tous les marmots à jeter la galette à la tête du pâtissier lorsqu'elle n'est point sucrée, les suceurs du piot leur vin quand il est mauvais, les mourants leurs âmes quand ils crèvent, et les hommes leur existence à la face de Dieu lorsqu'elle est amère » (161).

Cette veine sombre, où les vagues idées philosophiques prirent sur l'affabulation, continue à travers la première moitié de 1837 ; et dans les contes qui précèdent le pèlerinage à Trouville, on sent une crise sentimentale qui se prépare, en même temps qu'une philosophie fataliste et assez amèrement pessimiste qui s'affermirait.

Le byronisme de *Rage et Impuissance* se retrouve dans un autre « conte philosophique », *La Dernière Heure*, daté du mois suivant, janvier 1837, inachevé cette fois, et où on est tenté de voir, outre Don Juan, le révolté contre Dieu, un souvenir de René et de sa sœur.

Ces pages, imprégnées d'un noir désespoir un peu maniéré cependant, et finissant par le suicide, n'ont aucun intérêt au point de vue des métaphores, qui sont rares et complètement banales. Il en est ainsi d'un autre récit, *La Main de fer*, commencé le mois suivant (26). Le fait que ces deux contes, ainsi que celui de *Philippe le Prudent* déjà mentionné, sont inachevés et sentent un effort stérile et que les métaphores n'y jouent aucun rôle, n'est-il pas significatif ? Les écrits composés rapidement et de verve abondent en images, ceux qui sont abandonnés en ont peu, et ces rares images sont des platitudes.

Le héros de *La Main de fer*, jeune espagnol un peu à l'image de Flaubert (27), vit uniquement de poésie, d'élans intérieurs, et pour tout le reste est impuissant à jouir et indifférent, jetant un regard de plomb sur les avances des femmes que sa beauté captive. Ce personnage semblerait être nettement une ébauche de l'étrange protagoniste du long « conte fantastique » *Rêve d'Enfer* complété le mois suivant, le vingt et un mars. Les deux

(26) Ces deux fragments paraissent en fin du deuxième tome des *Œuvres de Jeunesse*, pp. 265, 271.

(27) Le souvenir de l'idylle avec Gertrude Collier est évoqué (O. J., II, p. 272) : « Plus tard il aima une belle enfant de quinze ans, mais cet amour passa bientôt. » Il n'y a pas l'ombre d'une suggestion que d'autres amours plus profonds existaient, bien au contraire,

ensemble indiqueraient que leur auteur, donnant dans les pires débauches imaginatives et, restant plutôt très froid vis-à-vis des réalités féminines, sentait peser sur lui son impuissance sentimentale ou sensuelle du moment, et tout en en tirant une certaine vanité d'épicurien, subissait un tourment qui indiquait bien l'approche d'une époque nouvelle, époque qui arrive, croyons-nous cinq mois plus tard. Dans cette œuvre dont la pensée précise reste assez obscure, il est question du duc Arthur d'Almaroës, homme extraordinaire qui passait pour être un alchimiste, et qui à l'instar de Faust avait commerce avec le Diable. Mais à l'encontre de Faust, ce surhomme est victorieux dans ses luttes avec Satan parce que, littéralement, il n'a pas d'âme, et qu'il est en même temps condamné à vivre aussi longtemps que le monde. Il souhaiterait goûter le bonheur, mais sait d'avance que cela est impossible. Echu sur la terre pour une raison peu claire à une époque très lointaine, il s'était senti d'abord heureux, pur, la poitrine libre. Il passait son temps à rêver dans ces régions supérieures « où tout était poésie, silence et amour ». Alors probablement au contact des hommes, ces songes s'évaporerent :

« Ce cœur se rétrécit, et la nature me parut avortée, usée, vieillie, comme un enfant contrefait et bossu qui porte les rides du vieillard. Je tâchai d'imiter les hommes, d'avoir leurs passions, leur intérêt, d'agir comme eux, ce fut en vain, c'est comme l'aigle qui veut se blottir dans le nid du pivoet. Alors... tout ne fut plus qu'un long voile noir, l'existence une longue agonie, et la terre un sépulchre où l'on enterrait tout vif..., je ne sentis rien palpiter en moi..., tout fut mort et paralysé à mon esprit » (176).

Ce n'est pas autrement que parlera de lui-même l'auteur des *Mémoires d'un Fou* dix-huit mois plus tard, et on y reconnaît de nouveau la thèse rousseauiste déformée par celle de Byron qui en procède : l'homme ou du moins certains hommes artistes sont naturellement bons, et quand même ils ne seraient pas bons, ils ne sont pas responsables, car la fatalité ou la civilisation leur a imposé ses dures lois, les a rendus mauvais et méchants, et tous leurs actes sont par conséquent justifiés. Ainsi ce froid Arthur, par sa complète indifférence, rend folle la pauvre Juliette qui l'adore (souvenir peut-être de Gertrude Collier), et n'a pas la conscience plus troublée pour cela. Et l'auteur paraît lui donner raison, tout en plaignant la pauvre Juliette. En dépit de certains souvenirs livresques (28), dans cette œuvre extrêmement inégale

(28) Aux influences probables de Byron, de Rousseau, de Goethe, faudrait-il ajouter peut-être celle de Chateaubriand et presque certainement celle de

et en somme peu réussie, il semble y avoir une large part d'originalité et d'expression personnelle, et les images, qui sont fréquentes, reflètent presque toutes le souci de peindre dans la couleur de l'ensemble ou du passage où elles se trouvent. Les images du monde extérieur, dont on verra des exemples plus loin, sont fréquentes et souvent assez intéressantes, et si, comme dans la plupart des écrits déjà étudiés, les comparaisons de forme sont rares, celles qui se prêtent le plus facilement à tout ce que le conte a de vague et d'étrange y trouvent une large place, les sons et les sensations tactiles surtout y jouant un très grand rôle, grâce aux impressions que donnent par exemple le contact de la peau froide de cet homme-démon ou des murs de son sinistre domicile, ou la titanique lutte entre Arthur et Satan dans le vieux château allemand du duc.

On réservera pour le deuxième chapitre l'étude détaillée des images de ce récit et de ceux qui suivent, l'essentiel pour le moment étant de tracer l'évolution qui se manifeste dans la conception des personnages et les rapports entre cette conception et les images.

Aux antipodes stylistiques de ce récit sont les quelques pages d'*Une leçon d'histoire naturelle, genre commis*, imprimées le 30 mars 1837, écrit calqué sur les « physiologies » qui faisaient fureur à ce moment-là, et dont la poussée bourgeoise vers le soleil des parvenus fournissait l'inspiration principale. Cette charge à fond, à la fois d'un réalisme et d'une satire étonnants, est une sorte de lointain ancêtre de *Bouvard et Pécuchet*, et l'on entrevoit ici ce fameux Garçon dont nous avons déjà parlé, et cette recherche ironique de l'idée reçue qui passionnera toute l'existence de Flaubert. L'importance de ces quelques pages dans l'histoire des œuvres de Flaubert est très grande, mais elles ne peuvent nous arrêter longtemps, ne contenant presque rien en fait d'images (29). Les descriptions réalistes du jeune auteur, qui sont parfois, comme dans ces pages, d'une étonnante vigueur et netteté, n'inspirent que rarement des images. Cette matière réaliste est trop nouvelle, sans doute, pour que notre romantique sache créer l'image appropriée.

Après ce court divertissement réaliste, publié le 30 mars 1837, il y a plus de six mois de silence, rompu par une seule lettre à

Quinet qui, lui aussi, remonte à Goethe, et dont le Juif errant, Ahasvérus, porte ce même ennui mortel et la même soif de s'en défaire ?

(29) Voir « redingote... poissons » (O. J., I, 199, « étuve » (200). M. Edouard Maynial a fait une excellente étude de ces pages et de leur signification, dans le deuxième chapitre de son livre sur la *Jeunesse de Flaubert* (pp. 78 à 120).

Chevalier, datée vraisemblablement du 24 juin, et annonçant du reste : « ... je n'écris plus... je me suis fait historien » (*Corr.*, I, 27). Mais la lettre n'est guère conçue du point de vue d'un Michel, son auteur favori du moment. A travers vingt-cinq lignes, le jeune homme développe une image truculente représentant la Civilisation sous la forme d'un avorton, d'une prostituée, et la lettre se termine par une exaltation de l'art, une tirade contre les épilucheurs et équarrisseurs scolastiques et autres. L'esprit de cette lettre assez originale indique qu'un changement se prépare. Le prochain conte reprendra le long drame de la fatalité et de l'homme fatal, mais avec une très sensible différence entre ce nouvel acte et ceux qui ont précédé, et pour cause.

Un an a passé depuis ce qui semble être la date de la première rencontre à Trouville. Le garçon a fait un grand pas à travers l'adolescence, connaissant déjà très bien quelques-uns de ses élans, de ses appétits, de ses lassitudes, de ses découragements. Mais, comme il dira vingt-trois ans plus tard en pensant à sa vie d'homme, il semble avoir muré pendant douze mois la « chambre royale » où était l'autel de sa déesse, sans doute parce qu'il ne savait pas encore pratiquer le culte. Avait-il vraiment aimé cet été de 1836 ? Sans doute que oui, mais comme peut aimer un garçon qui n'a pas encore atteint la quinzième année, dont la « saison chaude » n'est pas encore vraiment arrivée, mais dont le pessimisme naturel se trouve renforcé par la conscience de la futilité de cet amour d'une femme mariée. Et la pudeur timide de cet amour d'enfant, que l'on trouvera développée à mainte page des *Mémoires*, et où entre peu l'élément charnel, doit suffire en partie à expliquer les écrits de cette année que l'on a étudiés, ou du moins d'une partie d'entre eux. Ne dit-il pas de cette première rencontre : « Ce fut d'abord... une sensation toute mystique en quelque sorte, toute idée de volupté à part » (508).

Il continue : « Ce ne fut que plus tard que je ressentis cette ardeur frénétique et sombre de la chair et de l'âme et qui dévore l'une et l'autre » (508). Déjà ces lignes sembleraient indiquer que peut-être il faut voir, dans l'attitude indifférente et dégoûtée d'Arthur et du héros de *La Main de Fer* à l'égard des femmes, surtout un reflet du sentiment qu'éprouva Flaubert, d'après les *Mémoires* lorsque, poussé par la vanité et par les railleries de ses camarades, il prit une femme qui se présenta à lui :

« ...et je sortis de ses bras plein de dégoût et d'amertume... Cette femme-là, je la pris en haine... J'eus des remords, comme si l'amour de Maria eût été une religion que j'eusse profanée... Je me

demandais si c'était là les délices que j'avais rêvés... Est-ce qu'après cette froide jouissance, il ne doit pas y en avoir une autre, plus sublime... Oh ! non, tout était fini, j'avais été éteindre dans la boue ce feu sacré de mon âme » (525).

Ce témoignage où alternent les appels au souvenir aimé de Maria et le remords de l'avoir trahie sans y avoir été poussé par les sens, et la déclaration qu'il avait gaspillé, épuisé ainsi à plaisir l'amour (c'est-à-dire qu'il avait tué pour le moment la capacité d'aimer), continue pendant plus d'une page, et on lit entre autres choses : « J'étais lassé, un dégoût profond me prit à l'âme, j'eus en pitié ces joies d'un moment » (525), et c'est à peu près cela que l'on trouve dans le *Rêve d'Enfer* et dans la *Main de fer*. On comprend bien maintenant pourquoi longtemps après, dans un passage déjà cité, Flaubert parlait, en évoquant les « fantômes de Trouville », de la « prostitution des hommes ».

Une lettre du 22 septembre 1837 annonce qu'il a été de nouveau à Trouville pendant l'été. Dans les *Mémoires*, il dit : « J'y revins deux ans plus tard », mais ce qu'il y a de sûr c'est le séjour de 1837. Il y revit les jours passés ensemble, et les lignes suivantes illuminent le changement qui se fera manifeste dans les écrits qui suivront :

« Elle n'y était pas. Son mari seul était venu avec une autre femme... Je me rappelai ces longues et chaudes après-midi d'été où je lui parlais sans qu'elle se doutât que je l'aimais, et où son regard indifférent m'entraînait comme un rayon d'amour jusqu'au fond du cœur. Comment aurait-elle pu en effet voir que je l'aimais, car je ne l'aimais pas alors, et en tout ce que je vous ai dit, j'ai menti ; c'était maintenant que je l'aimais, que je la désirais ; que, seul sur le rivage... je me la créais là. Quand je me couchais sur l'herbe... je reconstruisais dans mon cœur toutes les scènes où elle avait agi, parlé. Ces souvenirs étaient une passion » (538).

Il continue par la narration de cette hallucination de la présence de Marie dont on a parlé ailleurs. Et voilà ce grand amour qui dura toute sa vie, et qui était grand et durable parce qu'il naquit de *souvenirs* qui était *des passions*. Rien de plus typique de Flaubert que cette « galvanisation » de l'amour par le souvenir et par l'imagination (30), et qui finit en hallucination et en « cette ardeur frénétique de la chair, et de l'âme... qui dévore l'une et l'autre ». Comme ces confessions illuminent l'énigme des écrits de l'année qui précède et de l'année qui suit, comme cela expliquera l'abon-

(30) On se rappelle qu'il avait déjà crié en écrivant les dernières lignes du *Moine des Chartreux* : « ...il avait vécu, car rêver, ...posséder à l'agonie, c'est vivre » (30).

dance et la richesse des images, la nature des écrits et même l'essence de toute l'œuvre du grand romancier ! Chez un Flaubert, rien de plus fécond en matière littéraire que ces souvenirs intensifiés. Et tous les élans ardents qui en naissent, refoulés, vont bientôt reparaitre déguisés mais combien violents, comme des forçats qui s'évadent de prison et répandent la terreur partout. On en verra la preuve en étudiant *Quidquid volueris* (31) et les autres œuvres de la même période, dont on étudiera les images dans le chapitre suivant, et qui témoignent d'une puissance d'analyse de l'amour méconnu et méprisé assez surprenante chez un écrivain de seize ans. On se rappelle ces nuits passées à regarder la lune, ces projets d'enlèvement et de voyage, ces tortures du corps et de l'âme, spasmes à l'odeur d'une épaule, et pâleurs subites sous un regard ; on n'a pas à attendre les *Mémoires d'un Fou* pour prouver que le Flaubert de 1860 ne mentait pas en les évoquant. On n'a qu'à lire les récits qui suivent le retour de Trouville, *Quidquid volueris* et *Passion et Vertu* pour s'en convaincre (32). Il est à noter que ces récits se déroulent non plus dans un milieu vague du passé, mais dans un milieu contemporain décrit en partie dans une note nettement réaliste. N'est-il pas significatif que notre amoureux appelle le premier écrit, terminé le 8 octobre, non plus conte philosophique, mais études psychologiques, que l'action se passe non plus dans un monde lointain et irréal, mais dans une société contemporaine, que d'un bout à l'autre il soit question d'un extraordinaire « drame passionnel », et que les images soient plus fréquentes et surtout plus intéressantes et en même temps plus subjectives et plus personnelles qu'avant ?

Non pas qu'il n'y ait ici comme partout ailleurs de nombreuses

(31) Dans la seule lettre publiée de l'automne de 1837, et datée du 22 septembre, époque de la composition de *Quidquid volueris*, Gustave promet à Ernest « une relation très détaillée de mon voyage à Paraclet, ancienne demeure de la grosse Héloïse et de maître Abailard » (I, 28), et accompagne ces lignes de remarques saugrenues. Il se peut que cette visite, accompagnée de force résurrections imaginatives, ait mis de l'huile sur le feu.

(32) Pour la lune, voir O. J., I, 205, 207, et surtout 227 ; pour les projets d'enlèvement, voir le terrible dénouement de *Quidquid volueris* et *passim* dans *Passion et Vertu* ; pour les voyages, voir pp. 252, 256, 268 ; pour les spasmes à l'odeur du corps ou à la vue d'une épaule, voir 216, 236, 267, et on trouve un exemple frappant déjà en avril 1836 (91-92) ; pour les pâleurs, voir 216, 223. Quant à la passion et aux « tortures du corps et de l'âme », trouvez une seule page qui n'en soit pas remplie ! Il est intéressant de noter la ressemblance frappante entre certaines images de *Quidquid volueris* et les *Mémoires*. Ceux-ci, parlant de l'impression que fait la présence de Marie, disent : « J'étais comme le premier homme quand il eut connu toutes ses facultés » (508), et Djaliou, l'homme-singe, devant Adèle nue, est étonné « comme le premier homme qui vit une femme » (238).

traces d'influences livresques, d'autant plus que pour Flaubert, à cette époque comme à toute autre, lire, c'était vivre et vivre intégralement. Par conséquent les souvenirs de ses lectures côtoient chez lui les souvenirs personnels et les créations originales, mais surtout, étant eux aussi des réalités pour lui, ces souvenirs livresques se trouvent fondus avec les autres, ce qui rend difficile de leur attribuer un rôle précis. C'est ainsi que pour le conte qui nous occupe, *Quidquid volueris*, les différents flaubertistes trouvent chacun des origines différentes, et ils ont tous probablement raison. M. Degoumois indique certain nombre de passages qui trouvent un parallèle dans *Werther* (33). M. Shanks y voit surtout l'influence d'*Antony*, parce que l'héroïne, Adèle, a le même prénom que celle de Dumas, et les mêmes traits physiques et moraux (34), et aussi peut-être parce que le héros est un exemple de l'homme fatal. Il y voit aussi des traces de Balzac, car cet « homme » est le résultat d'une expérience « scientifique », dont un orang-outang et une négresse sont les cobayes, et cet homme-singe joue du violon par instinct, comme le singe dans la méditation V de la *Physiologie du mariage* (35).

M. Seillière suggère d'autres influences (36) et surtout celle de Rousseau. Il montre que l'homme singe « est un rousseauiste entièrement conséquent avec ses principes », et possédant à ce titre les évidentes sympathies de l'auteur, et M. Seillière en fait une démonstration détaillée des plus convaincantes, car l'âme de cet homme-singe se dilate devant la Nature comme elle se sent comprimée en présence de la société ; il connaît l'extase mystique en présence du beau qui le rapproche de Dieu, « il a vécu et grandi par l'âme. Pour lui la poésie a remplacé la logique, et les passions ont pris la place de la science. Il unit une grande faiblesse morale et physique à toute la véhémence du cœur... le Dieu-Nature le possède » (37). Mais aussi, comme le remarque M. Seillière, ce Dieu-Nature de Flaubert va plus loin que celui de Rousseau et annonce celui des naturalistes, chez qui « l'impulsion purement physique... viendra commander à l'homme le parfait laisser-aller en matière passionnelle » (38). Après avoir adoré de loin la

(33) *Flaubert à l'école de Goethe*, p. 21.

(34) *Flaubert's Youth*, p. 42.

(35) *Ibid.*, p. 44. Il mentionne aussi *Han d'Islande*.

(36) *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, *Parisina* de Byron, et les romans de George Sand, surtout *Valentine*. Voir *Le Romantisme des réalistes*, *Gustave Flaubert*, pp. 72, 78.

(37) *Ibid.*, pp. 75-76.

(38) *Ibid.*, p. 79.

femme de son maître qui, lui, était l'auteur de l'expérience dont Djaliouh était le résultat, après avoir longtemps subi les supplices multiples et mesquins de la société, tout d'un coup, un jour, il est emporté par tous les instincts paternels, et après avoir tué brutalement l'enfant d'Adèle, il la violente et cause sa mort, à elle aussi, pour finir par se fracturer le crâne lui-même. Le jeune auteur ne se permet pas de prêcher comme ailleurs les droits de la passion même meurtrière, mais en tout cas il semble excuser les actes qui en résultent et même les considérer comme inévitables.

Il faudrait ajouter à ces diverses influences possibles celle de *Notre-Dame de Paris*. Djaliouh ressemble de fort près à Quasimodo et vole son nom de la chèvre de La Esmeralda, et il y a des ressemblances d'images dont on verra un échantillon frappant tout à l'heure. Ajoutons que dans une lettre du 13 septembre de cette même année, il écrit à Chevalier : « C'est maintenant une opinion généralement reçue dans la critique moderne que cette antithèse du corps et de l'âme qu'expose si savamment dans toutes ses œuvres le grand auteur de *Notre-Dame* (Corr., I, 29).

Il n'est certainement pas difficile de citer de très nombreux exemples d'antithèse pour montrer que Flaubert était un élève enthousiaste d'Hugo à cet égard.

Si l'on s'est arrêté aussi longtemps sur les idées de Flaubert, sur la complexité du problème des sources livresques et personnelles, et sur la prédominance de l'élément autobiographique dans cette œuvre, c'est que ces remarques s'appliquent parfaitement à une bonne partie des écrits qui suivront, et que cette œuvre marque à la fois une nouvelle orientation et une nouvelle puissance de la faculté métaphorique chez Flaubert (39).

La source principale des images du monde extérieur est le corps humain, cette fréquence exceptionnelle étant due surtout à un passage intéressant formant hors-d'œuvre, où les attitudes d'une cage de singes sont comparées à celles des humains.

Les sources exceptionnellement importantes parmi les images subjectives sont la terre, le feu, le vent, et à un moindre degré les animaux et les boissons et appétits. La raison de leur fréquence est facile à comprendre, quand on se rappelle qu'il est question d'un être naturel et primitif en proie à une puissante passion qui

(39 M. Shanks montre l'influence directe d'une nuit que Flaubert avait passée chez le marquis de Pomereu, à quinze ans, et dont le souvenir se trouve dans ce conte, dans les descriptions du bal et des émotions qu'il soulevait chez Djaliouh qui, à l'instar de Flaubert, ne savait pas danser, et dans les pages narrant une promenade solitaire très matinale en bateau. (Shanks, *op. cit.*, p. 43, et *Notes de Voyage*, I, 161, Corr., II, 177).

se consume intérieurement, véritable brasier sous les cendres (40), volcan caché sous les neiges, tempête enfermée, ménagerie d'instincts sauvages qui rugissent dans leurs cages, soif ardente qui brûle, etc. On verra quelques-unes de ces images plus tard. Ici il faut se borner à deux ou trois passages typiques indiquant tantôt une image qui fausse la couleur, tantôt la recherche de l'image appropriée au fait psychologique et au personnage, tantôt quelque orientation spéciale dans l'emploi de l'image.

Le corps de Djalioh fait penser à ces jeunes arbres qui vivent cassés et sans feuilles (21). Il avait un air de sauvagerie, mais son cœur était bon :

« En présence des forêts..., de l'océan..., toute son âme se dilatait... comme une rose qui s'épanouit au soleil... alors son âme brillait à travers son corps, comme les beaux yeux d'une femme derrière un voile noir... il semblait alors comme remué violemment par un galvanisme de l'âme..., c'était le résumé d'une grande faiblesse morale et physique, avec toute la véhémence du cœur, mais d'un cœur fragile, et qui se brisait d'elle-même..., comme la foudre insensée qui renverse les palais..., abat les chaumières et va se perdre dans une flaque d'eau... Son âme se prenait à ce qui était beau et sublime, comme le lierre aux débris, les fleurs aux printemps, la tombe au cadavre, le malheur à l'homme (41). Aussi il aimait Adèle, mais d'abord comme la nature entière, d'une sympathie douce et universelle, puis peu à peu cet amour augmenta à mesure que sa tendresse sur les autres êtres (*sic*) diminuait... Jetez des tonnes d'or à la surface du désert, le sable les engloutira bientôt, mais réunissez-les en un monceau, et vous formerez des pyramides » (212-214).

Mais cet amour si pur était méconnu et méprisé par Adèle, qui cependant avait un cœur capable de battre à l'unisson avec le sien. Au mariage, on croyait Djalioh « indifférent et froid comme le monstre de pierre qui grimaçait sur sa tête ; et pourtant la tempête régnait en son âme et la colère couvait dans son cœur, comme les volcans d'Islande sous leurs têtes blanchies par les neiges » (216) (42). Peu à peu Djalioh tombe dans l'abîme sans fond du doute, il est « semblable à un condamné qu'on fait mourir de faim devant des vivres et que quelques barreaux de fer

(40) Cf. « feu... lave... ». *Mém. Fou*, O. J., I, 514

(41) Dans le drame de Dumas, Antony dit à Adèle : « Tu es à moi comme l'homme est au malheur » (Acte V, se III)

(42) Dans *Notre-Dame de Paris*, Jehan, frère de Claude Frolo, « n'avait jamais songé à ce qu'il y a de lave bouillante, furieuse et profonde, sous le front de neige de l'Etna » (Livre VII, ch. IV, Ollendorff, 1904, p. 224). L'image est reprise à la page suivante.

séparent de l'existence » (217). La bête féroce en lui finit par briser ces barreaux, car « il est des idées dans l'âme qui vous attirent fatalement vers les régions sataniques, comme si votre tête était de fer et qu'un aimant de malheur vous y entraînât » (217) (43).

Il est à remarquer qu'à l'encontre de la plupart des compositions précédentes, dans celle-ci les abstractions philosophiques ont fait place aux analyses psychologiques, et que les images, souvent gauches ou forcées, aident cependant réellement dans ces analyses. Elles servent tantôt à souligner un fait psychologique, tantôt à expliquer plus ou moins directement ce fait, et le plus souvent elles sont prises d'une source en harmonie avec l'origine ou le caractère du personnage et avec la situation où il se trouve.

Enfin, bon nombre d'entre elles indiquent la progression de l'action extérieure et intérieure et préparent le lecteur pour la fin horrible.

Il faudrait ajouter que le procédé que l'on a déjà remarqué, et qui consiste à glisser sans commentaire un détail descriptif ayant la force d'un symbole, se retrouve ici et même sous forme de *leit-motiv*. Naturellement ces symbolismes sont enfantins et gauchement employés.

Des roses appartenant à Adèle sont effeuillées et foulées aux pieds au commencement et à la fin du conte (208, 237) ; l'ignorant Djalioh confond la cérémonie de mariage avec celle d'un enterrement (215) ; il se range dans une niche à côté d'un monstre de pierre (216) ; en ouvrant un volet pour dire au revoir à son fiancé qui ne l'aime pas, l'héroïne s'égratigne le bras (209), et au mariage, Djalioh égratigne avec ses ongles la main d'Adèle (219), et à la fin, son baiser est comme la morsure d'un serpent (236), de quoi il faut rapprocher les *Mémoires d'un Fou* où Flaubert dit que ses dents auraient mordu de rage la belle et inaccessible poitrine de Maria. Le soleil passant à travers les vitraux de l'église « fit reluire le peigne en or de la fiancée, et brilla pour quelques instants sur les barres dorées du cimetière, seule distance qui séparât la mairie de l'église. L'herbe des cimetières est verte, haute, épaisse et bien nourrie ; les convives eurent les pieds mouillés, leurs bas blancs et leurs escarpins reluisants furent salis, ils jurèrent après les morts » (218, cf. 215). Ce dernier détail de l'herbe verte fait penser à la scène du *Rêve d'Enfer*, où

(43) Cette image est une des rares tirées de la science dans toute l'œuvre de jeunesse, si l'on excepte toutefois celles inspirées de la salle d'opération et de l'amphithéâtre de dissection, qui sont fréquentes.

l'innocente Julietta se promène à côté du Tentateur déguisé : « le chemin était facile, et ils marchaient rapidement sur l'herbe fraîche (44), glissante sous les pieds comme une glace polie » (183). On retrouvera dans la *Tentation* et dans *Madame Bovary* et même dans l'*Education sentimentale* plusieurs de ces détails employés avec une valeur symbolique toute pareille.

Le conte suivant, *Passion et Vertu*, récite de trente-cinq pages comme l'autre, et daté du 10 décembre 1837, est byronien au dernier degré, et atteint le faite du satanisme complet, étant encore une fois, en toute probabilité, la vengeance que prennent une foule d'instincts aux abois dans le cœur de notre adolescent, instincts comprimés ailleurs qu'en imagination, par son entourage et par l'impossibilité de son amour.

Bien entendu, dans ces pages, il y a beaucoup de passion et peu de vertu, ou plutôt la passion est aussi illimitée et réelle, que la vertu est faible ou hypocrite. Le jeune romantique n'hésite pas à donner l'absolution à l'héroïne Mazza, jeune femme romantique, prototype d'Emma Bovary, et mal mariée à un banquier au cœur obtus. Après résistance, elle cède aux séductions savantes d'Ernest, Don Juan très à la page en pareille matière, chez qui « la raison a mangé le cœur comme un voisin trop incommode » (265), Lovelace qui répudie la « méthode pastorale à la Louis XV » et procède avec une méthode « et une cruauté d'anatomiste », car « on a fait du progrès dans les sciences, et il y a des gens qui dissèquent un cœur comme un cadavre » (242). Mais cette fois il réveille sans le vouloir des jungles entières de passions sauvages qui sommeillaient auparavant dans le cœur de Mazza, personnage freudien qui ferait pleurer de jalousie maint dramaturge et romancier d'aujourd'hui.

D'abord, en sortant des bras de son amant, elle a des remords brûlants, « elle sent en elle quelque chose de froissé comme ses vêtements, d'abattu comme son regard » (250), petite observation autobiographique sans doute, puisqu'il raconte à peu près la même chose dans les *Mémoires* (524). Mais plus tard, elle s'abandonne tout entière au torrent :

« Il y avait chez elle... une telle soif de délices et de voluptés qui étaient dans son sang, dans ses veines, sous sa peau, jusque sous ses ongles, qu'elle était devenue folle, ivre, éperdue... Il lui sem-

(44) Ces détails d'une herbe haute et mouillée sont peut-être bien un souvenir de l'amourette dont Gertrude Collier est l'héroïne. Voir p. 517-8. La situation de Gertrude vis-à-vis de Flaubert, et celle de Julietta vis-à-vis d'Arthur, sont assez semblables.

blait qu'en prodiguant les caresses et les voluptés, en se roulant dans tout ce que la passion a de plus frénétique, de plus sublime, il allait s'ouvrir devant elle une suite continue de voluptés » (251-252).

Le passage continue par une évocation qui ressemble étrangement aux rêveries d'Emma. Pour son amant, Mazza abandonne Dieu, et le blasphème, oublie complètement ses enfants, vend sa réputation, immole tout, croyant « qu'elle serait plus belle en sortant de ses bras... comme les violettes fanées qui répandent un parfum plus doux » (53) image-symbole qui ne sera pas oubliée plus tard. Ernest se trouve, comme le Rodolphe de *Madame Bovary*, en présence de plus forte que lui, car « il régnait autour d'elle une atmosphère empoisonnée qui finirait par l'étouffer » (255), et il comprend qu'il faut « la quitter pour toujours, ou bien se jeter avec elle dans ce tourbillon qui vous entraîne comme un vertige dans cette immense route de la passion » (255). Inutile de dire qu'il part pour le Mexique.

Elle court après lui, et arrive au bout de la jetée à temps pour voir une voile blanche s'enfoncer à l'horizon. Les pages suivantes contiennent une série de descriptions où l'on voit la nature telle qu'elle paraît en hallucinations symboliques à la pauvre Mazza. Verbeux et plein de répétitions qui semblent indiquer une composition moins emportée cette fois (45), ce passage contient en germe cependant le même procédé qui, maîtrisé et employé avec discernement dans *Madame Bovary* ou *Salammbô*, deviendra un élément important de son style. L'animisme de ce passage, qui descend en droite ligne de Rousseau, de Chateaubriand et d'Hugo, interprète les formes et les couleurs, mais surtout les sons et les mouvements.

« Les vagues... venaient mollement mourir sur la grève et râlaient sur le galet. Les nuages... s'amoncelaient à gauche, vers le soleil couchant, qui était rouge et lumineux sur la mer ; on eût dit qu'ils allaient éclater en sanglots. La mer, sans être furieuse, roulait sur elle-même en chantant lugubrement... le bruit de ces flots avait pour elle un langage, une voix ; comme elle, la mer était triste et pleine d'angoisses ; comme elle, ses vagues venaient mourir en se brisant sur les pierres et ne laisser sur le sable mouillé que la trace de leur passage. Une herbe, qui avait pris naissance entre deux fentes de la pierre, penchait sa tête toute pleine de la rosée, chaque coup de vague venait la tirer de sa racine, et chaque fois elle se détachait

(45) Les répétitions semblent être dues à la recherche de l'expression juste.

de plus en plus ; enfin elle disparut sous la lame, on ne la revit plus ; et pourtant, elle était jeune et portait des fleurs ? Mazza sourit amèrement, la fleur était, comme elle, enlevée par la vague dans la fraîcheur du printemps... Elle entendait alors une voix qui l'appelait au fond du gouffre... Tout était triste comme elle dans la nature, et il lui semblait que les vagues avaient des soupirs et que la mer pleurait » (256-257).

La pauvre Mazza retourne à la ville, et pendant tout le trajet, les visions hallucinatoires continuent :

« La route était bordée d'arbres, les clartés de la nuit passant à travers leurs branches les faisaient ressembler à des fantômes aux formes gigantesques, qui... remuaient au gré du vent... leur chevelure en désordre » (258).

Le lendemain matin, en dépassant un cortège de mariage, « le sourire vint sur sa bouche quand elle vit l'écume de ses chevaux qui tombaient sur les mariés et la poussière de leurs pas qui salissait leurs vêtements blancs... car de misérable elle était devenue méchante et jalouse » (259). Longtemps après tous les bruits de ce cortège, musique, voix et le reste, tintaient à ses oreilles « comme l'abeille qui bourdonne ou le serpent qui siffle » (259). Le même genre d'images où le détail extérieur reflète l'état d'âme de Mazza continue à travers la narration de son arrivée dans la ville.

La pauvre Mazza, qui pensait d'abord jouer avec l'amour, a donc appris que « la passion est une arme à feu qui part et vous tue lorsqu'on la croyait sans péril » (244), et en vous tuant elle risque d'en tuer d'autres. Elle reçoit une lettre d'Ernest « bien écrite, toute remplie de riches métaphores et de grands mots » et conseillant la sagesse bourgeoise, « et il terminait par un peu de sentiment, comme M. de Bouilly ou Mme Cotin » (262). Dès lors, les bruits du monde deviennent pour Mazza « une musique discordante et infernale » (262) et la vie « un long cri de douleur » (265), la vertu un mot, la religion un fantôme, la réputation un masque imposteur, un voile qui cache les rides, et son mari symbolisera pour elle le faux et le haïssable. Il meurt mystérieusement et nous voyons les lumières des flambeaux mortuaires tremblant au souffle froid de l'hiver, « comme la voix d'un mourant ». Après l'enterrement, elle se roule avec délice sur le lit mortuaire, et adresse des appels brûlants à son lointain amant (266). « Elle n'avait plus rien d'une femme, si ce n'est l'amour, mais un amour entier et terrible, qui se torturait lui-même et brûlait les autres,

comme le Vésuve qui se déchire dans ses éruptions et répand sa lave bouillante sur les fleurs de la vallée » (207). Parmi ces fleurs, sont ses propres enfants, qui meurent mystérieusement eux aussi « en disant qu'un serpent leur mangeait la poitrine » (267). De suite elle s'apprête à partir pour l'Amérique rejoindre son amant. Cette Emma dégradée, qui a certainement lu *Atala* et *René*, adresse un adieu à la « terre d'Europe, pleine de brouillards et de glaciers, où les cœurs sont tièdes comme l'atmosphère et les amours aussi flasques, aussi mous que ses nuages gris » et évoque l'Amérique et sa terre de feu et son ciel pur (268). Mais une lettre arrive. Ernest est marié et lui conseille froidement de suivre « les routes battues par la foule » (269), et non les sentiers dangereux de la montagne. Etant chimiste, il lui demande de lui procurer d'un ami académicien de l'acide prussique. Mazza, logique jusqu'au bout, fait la commission, mais elle garde assez du poison pour pouvoir « se jeter dans les bras de la mort comme dans ceux d'une mère » (272), ce qu'elle fait sans tarder, traçant ainsi le chemin à sa sœur Emma Bovary.

Quelques remarques s'imposent sur la fréquence et la distribution des images. Parmi les images objectives, dont celles des sons ont une fréquence exceptionnelle, la plupart sont des animismes où se trouvent reflétées les réactions de Mazza abandonnée ou criminelle, au monde externe. En ce qui concerne les images du monde intérieur, c'est la nature qui occupe la place d'importance, comme dans *Quidquid volueris* et pour des raisons analogues. Les images exceptionnellement fréquentes sont celles du feu et de la terre comme dans le conte précédent, et aussi cette fois des fleurs et de l'eau. Les deux premiers groupes représentent cette fois encore la passion. Quant aux autres, il est question tantôt de l'océan ou des torrents de l'amour où l'on se noie, tantôt des brouillards où l'on se perd, et quant aux fleurs elles sont toutes flétries. Déjà beaucoup plus nombreuses dans *Quidquid volueris* que dans les écrits principaux de la première période, les figures sont extrêmement fréquentes dans le conte présent, et continueront à l'être pendant le reste de 1838 et toute l'année 1839. Pareillement, en contraste avec les autres principaux écrits depuis *Rage et Impuissance*, les images appliquées au monde des sentiments et des idées deviennent par rapport à celles du monde extérieur beaucoup plus fréquentes dans *Quidquid volueris*, et énormément plus fréquentes dans *Passion et Vertu* et dans les œuvres qui suivent celle-ci. En même temps, les images des deux groupes, celui du monde *extérieur* et celui du monde *intérieur*, sont nette-

ment plus intéressantes, plus fortes, plus originales et comptent moins de clichés à partir de *Quidquid volueris* que dans la presque totalité des œuvres précédentes, avec relativement peu de différence entre les deux groupes, en ce qui concerne leur intérêt. La signification de ces trois rythmes parallèles est évidente, quand on se rappelle que le conte qui ouvre ce rythme multiple, *Quidquid volueris*, est celui qui fut écrit quelques semaines après son pèlerinage à Trouville. Le jeune amoureux ne vit plus exclusivement dans les livres, ou dans un amour réel mais éthéré, ne s'inspire plus autant de souvenirs livresques. Sans que l'auteur perde l'intérêt qu'il porte au monde extérieur (bien au contraire) (46), le monde intérieur devient une réalité plus intense, et inspire plus authentiquement une imagination déjà fort développée. Il n'est plus question d'êtres impuissants qui souhaitent une passion qui se dérobe, mais de volcans de passion. Les images, en même temps qu'elles deviennent plus psychologiques et moins abstraites, deviennent plus fortes, parce qu'elles sont plus senties et que l'imagination de l'auteur a reçu une impulsion nouvelle. Le fait que le jeune auteur n'a pas raconté de suite son aventure sentimentale indique peut-être bien que le romantique de 1838 était le père du réaliste « impersonnel » de 1856, réaliste qui est non pas absent de son œuvre mais caché et perdu dans son œuvre. En tout cas, il faut signaler ce fait que notre romantique, même sous la secousse d'une puissante émotion, savait faire autre chose que d'étaler complaisamment les trésors nouvellement découverts de son moi. Mais il les exploite à la dérobée, et la force, l'importance de cette révélation sentimentale ne reste pas moins évidente pour qui regarde un peu attentivement les images de cette période. Ajoutons que çà et là, dans *Passion et Vertu*, il y a des traces d'un renouvellement quant aux sources des images. A côté des volcans et des mers orageuses, il y a des comparaisons avec les sciences physiologiques, des armes à feu, des régiments, des barres d'acier, des répercussions galvaniques, des vêtements froissés, des théâtres de foire, des ombres chinoises, etc... (47).

S'il y eut trois mois de silence après *Passion et Vertu*, c'est que Flaubert s'était plongé de nouveau dans des lectures historiques, dont Louis XI était le centre, et qui aboutirent à un long drame

(46) Il y a un certain nombre de descriptions aussi nettes que détaillées dans cette période de son éducation sentimentale, et elles indiquent que, plus qu'auparavant, il sait observer. Mais dans la description pure, il se sert rarement de l'image, qui intervient quand il veut ajouter à la vision extérieure le reflet d'une impression subjective.

(47) Pp. 242, 244, 245, 248, 250, 260.

composé, d'après le témoignage de l'auteur, en quinze jours, et fini le 3 mars 1838. On sait que plusieurs années avant, il avait composé toute une suite de petites pièces de théâtre qu'il jouait avec ses amis dans le billard familial de l'Hôtel-Dieu, mais aucune de ces tentatives n'a été publiée et son *Loys XI* paraît avoir été la seule pièce écrite entre ces premiers petits tâtonnements et les malencontreux essais dramatiques de la grande période (si toutefois l'on excepte les *Tentations* qui, dans son esprit, avaient eu primitivement une forme théâtrale). On peut s'en étonner, et surtout après avoir lu le « drame » qui nous occupe ici, car s'il manque de rigoureuse composition et d'unité dramatique, s'il contient bien des lourdeurs, il y a bon nombre de scènes qui, à la lecture du moins, sont vraiment amusantes et parfois entraînantes, grâce à leur truculence humoristique, à leur sincérité naïve, et parfois à la rapidité du dialogue, ou à la justesse de telle réplique, de tel trait de caractère. En parlant des *Œuvres de Jeunesse*, on a presque toujours passé sous silence ce drame, et à notre avis on a eu tort. En tout cas, nous ne saurions le faire dans cette étude, car, bien que la métaphore ait en général peu de place à la scène, Flaubert qui l'aimait, a su faire comme Hugo et en général les dramaturges romantiques, qui trouvaient dans l'image un excellent accessoire permettant d'animer ou de rehausser tel ou tel passage poétique ou cocasse. De nos jours n'est-ce pas à l'habileté de l'image que dans des genres très différents un Rostand ou un Hervieu ou un de Curel doivent une partie de leur succès dramatique ? En tout cas, il est certain que dans cette pièce de Flaubert, les images figurées ont en elles-mêmes un certain intérêt, et dans leur choix et leur emploi indiquent une adresse assez étonnante.

Il est inutile de raconter par le menu les péripéties du drame, qui suit assez fidèlement l'histoire et qui est alimenté d'abondantes lectures faites à peu près certainement dans Commines et dans Brantôme, et peut-être bien aussi dans De Barante et Michelet, pour ne pas parler de *Quentin Durward*, de *Notre-Dame de Paris*, du *Louis XI* de Casimir Delavigne, et des drames historiques de Dumas père (48). Le jeune auteur, qui a lu la fameuse *Préface de Cromwell*, explique naïvement les raisons qui ont déterminé son choix :

(48) Le bon Dumas père n'aurait pas renié ce disciple inattendu, car il y a certainement des rapports d'esprit et de manière entre *Loys XI* et *Henri III et sa cour* par exemple. Il est inutile de rappeler que plus tard Dumas semble à Flaubert le type même de l'anti-artiste, ce qui rend l'étude de cette tentative dramatique plus savoureuse.

« J'avais été vivement épris de la physionomie de Louis XI, placé comme Janus entre deux moitiés de l'histoire ; il en reflétait les couleurs et en indiquait les horizons. Mélange de tragique et de grotesque, de trivialité et de hauteur, cette tête-là, mise en face de celle de Charles le Téméraire, était tentante, vous l'avouerez, pour une imagination de seize ans, amoureuse des sévères formes de l'histoire et du drame » (276) (49).

On peut dire que lui, il s'est acharné à se servir de ses images pour rehausser cette fameuse couleur locale que Dumas aussi s'évertuait à plaquer sur ses drames historiques. Plus loin on étudiera certaines de ces images. Ici on se bornera à en indiquer quelques-unes. Les cent vingt-cinq pages de ce drame, qui équivalent tout au plus à quatre-vingt-dix pages de texte ordinaire, contiennent cent trente images, à peu près toutes appliquées au monde subjectif, et elles ont au moins autant d'intérêt que celles des œuvres qui précèdent et suivent celle-ci, ce qui est assez compréhensible quand on se rappelle que l'auteur ne tâche guère cette fois de plonger dans des profondeurs psychologiques où son inexpérience risque de faire sombrer ensemble pensée et expression.

En contraste avec les autres compositions, cette pièce ne contient que de rares images tirées de la nature, et aussi de l'homme (quoique celles de la mort abondent exceptionnellement) ; mais une proportion extrêmement élevée des produits, grâce aux comparaisons très nombreuses tirées de cape et d'épée, des blasons héraldiques, des symboles du trône, de la couronne, du sceptre, du gibet, du linceul, du tombeau, etc... Le langage d'un Louis, d'un Charles de Bourgogne, d'un Tristan ou d'un Olivier, d'un courtisan ou d'un pauvre, d'un bouffon ou d'un brasseur, reflète nettement le personnage, et derrière le personnage, sa profession et son époque (50).

(49) Il continue en disant que le poète a le sens intime des échos lointains, ainsi lui, il a vu Louis XI, et en étudiant l'histoire, son drame s'y fondait naturellement, de sorte qu'il ne lui fallait que quinze jours pour que le « germe » arrivât au point d'enfancement, mais il ajoute : « je crains bien aussi, pour cet avorté, qu'il n'ait pas vie d'homme, et qu'il ne meure avant peu d'une fluxion de poitrine, faute de chaleur. » (277). Et, après avoir indiqué les difficultés que rencontre l'auteur d'un drame historique, il finit en se moquant de la fausse couleur, du faux moyen âge du xvi^e siècle, avec ses toques à plumes, des pieds de chaises tournés, des bahuts et des costumes à la Louis XIII, toutes choses qui amusent les grisettes de boulevard, les garçons de magasin et les épiciers.

(50) On en verra ailleurs de nombreuses preuves. En voici des exemples : En intelligence, tel aubergiste « pourrait se ranger entre les cruches de son cellier » (279) ; Tristan l'Hermite a « l'humeur toujours régulière comme un drap noir » (324) ; il dit à Olivier : « Votre rasoir a si bien écorché les nobles qu'ils vous reverront peut-être », « ...Ma hache est plus noble que votre

Après ce divertissement historique si gaiement lugubre, Flaubert revient, et pour longtemps, au genre franchement macabre et sombrement sceptique. Pour le moment il n'est plus question de contes byroniens, mais de pensées sceptiques souvent tout aussi désespérées que celles d'un Young et ayant elles aussi pour décor favori les cimetières avec leurs fantômes et leurs corps qui pourrissent. On a vu le jeune amoureux lâcher, dans les personnes de Djalioh et de Mazza, tous ses instincts charnels qui dans la réalité étaient refoulés. *Lôys XI* représentait sans doute un effort, assez réussi du reste, pour divertir sa pensée découragée et tourmentée, tandis que les écrits qui nous occupent maintenant nous montrent le jeune homme attiré irrésistiblement par cette pensée, s'y complaisant et prêt à la pousser à ses conclusions logiques. Il ne fait que reprendre l'idée de la mort et de la futilité de l'existence qui se trouvait déjà dans le premier écrit que nous avons examiné, le *Voyage en Enfer*, et dans le suivant, *La Femme du Monde*. Mais cette fois la matière a certainement été enrichie par de nombreuses lectures, parmi lesquelles il faut probablement compter Byron, Quinet, le Musset de la *Confession*, et, à travers Quinet sinon directement, Goethe. Des trois, l'influence la plus certaine est celle de Quinet. Du Camp n'exagère probablement pas en disant que *René* et *Ahasvérus* avaient profondément frappé Flaubert, qui « les savait par cœur, les récitait, et en était imprégné jusqu'à les reproduire sans même le soupçonner » (51). En tout cas il y a peu de pages dans *Agonies* et dans *la Danse des morts*, écrits en avril et en mai 1838, qui ne reflètent plus ou moins clairement cette étrange et par moments fascinante évocation philosophique du Juif Errant, et derrière lui de l'humanité, qu'est *Ahasvérus*.

blason tout neuf, messire » (385) ; « La vie des rois est comme les haches d'exécution, elles coupent et s'en vont » (393) ; la tête de Charles de Bourgogne n'est guère faite pour la politique, « elle vaut mieux quand elle a un casque » (301), et « il taille les plumes de ses traités avec le tranchant de ses glaives » (301) ; aigle battu par un épervier (348), il se désole de voir s'enfuir ses troupes après ses désastres, « ainsi que l'or d'une armure qui s'en va quand elle commence à vieillir » (350) ; et plein de pressentiments lugubres, il dit à la veille de sa mort : « Tu sais, le griffon doré qui orne mon casque est tombé cette nuit et s'est cassé les ailes... mais il a encore ses griffes » (357) ; Louis note que l'armure féodale commence à ployer sous ses coups (364) ; un bourgeois se moque de « ces espèces d'hommes moitié épée... qui bien souvent n'ont pour cuirasse que leur nom et leurs armoiries » (280). Voilà des exemples tirés des produits. Ajoutons un autre exemple de la recherche de la couleur locale. En voyant une émeute contre Charles. Vanderieche remarque : « ...comme le roi se réjouirait... ! Pasques Dieu, dirait-il, c'est joyeux comme un mystère des frères de la Passion, édifiant comme la confession d'un moine et facétieux comme une des cent nouvelles » (288).

(51) *Souv. litt.*, I, 168,

Ces pages ne restent pas moins sincèrement personnelles pour cela. Il n'est point douteux que Flaubert se trouve maintenant engagé dans une période de doute sinon de désespoir qui durera longtemps avant de trouver un soulagement. Les dix-sept pages d'*Agonies*, dont le sous-titre est *Pensées sceptiques*, sont dédiées à son cher Alfred Le Poittevin, et la dédicace commence en lui rappelant que celui-ci « les a vues éclore » (O. J., I, 401). Il est inutile de suivre en grand détail ces pages jetées en désordre, les unes après les autres (52).

L'auteur annonce qu'elles sont écrites « sans prétention de style » et pour être vues par un seul ou tout au plus par quelques intimes, et en dépit de la boursoufflure dans l'expression de plus d'un passage, on est tenté de croire à l'entière sincérité de ces déclarations. Les images, presque toutes subjectives, sont de nouveau très fréquentes, mais contiennent une très grande part de déchet, les unes étant très banales, et presque toutes d'un romantisme démodé. Les sources de fréquence très exceptionnelle sont les boissons et la nourriture, les maux, et en général, l'homme, et ces groupes expriment le pessimisme de l'auteur.

Laissons quelques-unes des cinquante métaphores nous guider à travers les pensées de notre René :

« Pourquoi donc tout m'ennuie-t-il sur cette terre?... Oh ! la pensée !... océan sans limites ; c'est le déluge d'Ovide, où la tempête est la vie... La vanité... est le fond de toutes les actions des hommes..., je trouvais toujours cette vieille folle nichée dans mon cœur, ou dans mon esprit... La gloire même, après qui je cours, n'est qu'un mensonge. Soite espèce que la nôtre ! je suis comme un homme qui, trouvant une femme laide, en serait amoureux... Oh ! si j'étais poète... Je me sens dans le cœur une force intime que personne ne peut voir. Serai-je condamné toute ma vie à être un muet qui veut parler et écume de rage ? » (404-405) (53).

(52) Les premières nous apprennent que l'auteur avait commencé sa confession philosophique deux ans avant, et l'avait reprise au moins une fois, et en effet les pensées finissent avec une partie de l'évocation du *Voyage en Enfer*. Le pessimisme de ces pensées embrasse même la gloire littéraire, c'est dire qu'il est complet.

(53) Il continue en ravalant générosité, liberté, amour, immortalité, dernier « fantôme » amenant un long passage décrivant l'exhumation du corps pourri d'un homme célèbre, et notre Hamlet amateur finit par la réflexion : « Imbécile, regarde une tête de mort... L'âme, c'est peut-être cette exhalaison fétide qui sort d'un cadavre » (408-409). Trouvant un prêtre, non pas chez lui, mais aux bras d'une prostituée, et dans la boue devant la porte un christ en bronze, il s'écrie : « Bravo ! la maison de l'honnête homme, c'est le masque, le lupanar, c'est la vérité » (410). L'homme est un voyageur au désert qui meurt de soif et dont les tigres finissent par boire le sang (métaphore-symbole soutenue pendant deux pages !). Les révolutions ? un souffle d'air qui ride l'océan un moment. La vie ? misère, malheur, mort ! Et le manuscrit est inachevé ! Heureusement pour la dignité du genre humain !

Cet effort pour donner une expression littéraire à son pessimisme ayant avorté, son imagination continue à être obsédée par l'idée de la mort comme unique vérité positive dans l'existence. La vieille légende de la *Danse des Morts* venant s'ajouter à l'empire qu'avait sur lui *Ahasvérus*, et à l'influence probable de la *Comédie de la Mort* de Gautier qui venait de paraître, et aussi de *Faust* et de Byron (54), il sentit le besoin, lui aussi, d'écrire une *Danse de la Mort*, ou un *Chant de la Mort*, et cette fois, toutes proportions gardées, il a presque réussi. Ses forces intellectuelles et littéraires n'ont dès maintenant qu'à progresser normalement pour aboutir aux trois versions de la *Tentation de Saint Antoine*, en passant par *Smarh*, écrit moins d'un an après cette légende (55).

Bon nombre d'images, surtout parmi les analyses subjectives, sont aussi macabres que les pensées et les apparitions qu'elles traduisent, mais beaucoup d'autres sont remplies d'une poésie élégiaque non sans charme, et cela est vrai surtout dans les nombreuses métaphores objectives chantant un peu à la manière de René, les diverses mélopées de la nature et de l'homme, décrivant la voix du Christ, le son de la brise dans les arbres, les parfums des fleurs et la douceur de la nuit. Le monde objectif a ainsi bien plus de place cette fois que dans toutes les autres compositions de l'époque, ce monde servant de symbole aux péripiéties philosophiques du « mystère », et en même temps révélant la présence d'un auteur vibrant de voluptés contenues qui se glissent dans son texte chaque fois qu'il s'élance dans le lyrisme

(54) Voir Shanks, *op. cit.*, p. 50.

(55) De nouveau ici, après une « évocation », un appel aux morts de se réveiller, le Christ et Satan se trouvent en présence l'un de l'autre. Après une course ailée à travers le ciel, pendant laquelle on voit des âmes qui montent dans le firmament à la recherche d'un Paradis fugitif, après les cantiques d'un chœur d'élus, les voyageurs célestes viennent s'arrêter dans un cimetière qui livre ses morts. Le fils de Dieu, infiniment attristé, parle, et les multiples images se modulent à sa voix. Satan, confiant, crie, et les images hurlent avec lui. La Mort paraît en personne et s'élance dans un long chant de victoire, chant mêlé de désespoir à la pensée que jamais il ne pourra se reposer. La Mort et Satan fraternisent, et on voit comme dans *Saint Antoine* un défilé de personnages représentant l'humanité, les uns passant après les autres sous le fouet du Néant après avoir osé exprimer leurs ambitions, leurs espoirs, leurs illusions, leurs désespoirs. Il y a Alexandre et Néron, des pauvres, des prostitués, des squelettes encore amoureux, des damnés, des poètes, l'Histoire qui reste quand tout passe, sans pour cela savoir le mot de l'énigme puisque Satan l'occupe d'un bout à l'autre. Enfin, tandis que la Mort s'élance sur son cheval pour reprendre sa besogne et que le Christ pleure, Satan, poussant un rire de joie et d'orgueil encore plus horrible que celui de la Mort, « s'abattit sur la terre, étendant sur elle ses deux ailes de chauve-souris qui l'entourèrent comme un linceul noir » (464).

descriptif. Ces moments sont surtout ceux où il est question du Christ ou de ses élus, moments bien peu appropriés pour de telles expansions. On les sent émus et sincères, ces épanchements inconscients, en dépit de l'expression légèrement guindée et calquée de trop près, parfois sur Chateaubriand, plus souvent sur Quinet.

Dans l'ensemble, les métaphorismes de cette composition sont parmi les meilleurs de toute la période, quoique forcément les banalités prédominent encore et que l'ensemble soit décidément romantique. Quant à la source des images, on sent bien moins cette fois le parti pris de se servir de celles qui fournissent à souhait les clichés du genre macabre ou du genre débraillé, telles que les maladies, les poids, ou les animaux féroces. Parmi les comparaisons objectives, dont on citera des exemples dans le chapitre suivant et où le lyrisme élégiaque prédomine, ce sont le feu, le vent, le ciel, l'homme et l'eau, qui fournissent la plupart des images, et parmi les figures subjectives, les fleurs, les odeurs, les sons, et à un moindre degré la terre et l'homme.

Les meilleures comparaisons du monde spirituel sont celles qui reflètent la préoccupation de l'auteur pour l'amour sous ses divers aspects, tantôt sous la forme de rêveries de jeune fille pure, tantôt en paroles de prostituées, ou les évocations de la Mort, vieille amoureuse elle aussi. Il y a en outre, un certain nombre de personnifications qui révèlent en embryon l'emploi que Flaubert en fera plus tard dans la *Tentation*.

Les meilleures images tirées de l'homme se trouveront plus loin. On se bornera ici à quelques passages illustrant sa façon de manier la personnification, ou reflétant discrètement les émotions suscitées par l'expérience de Trouville. Laissons de côté les descriptions des personnages symboliques comme la Mort (447), pour indiquer brièvement la vertu s'endormant, « la voix enrouée de ses sermons » (424) ; « l'ambition hâve, au teint jaune, à la face maigrie » que Satan a placée « comme le portier à la porte des palais » (431) ; l'orgueil, « ce noir corbeau qui s'abrite dans tous les cœurs et qui parle par toutes les bouches, l'orgueil vide comme le désert, fort comme l'océan » (431-432) ; la cupidité avec ses crocs d'argent (439) ; Satan qui appelle à lui ses jeunes filles, car « voluptueux empereur, assis sur un tombeau, il aime à voir ses sultanes danser quand la mort, ce joyeux ménétrier, accompagne de son rebec leurs pas saccadés » (434).

Nous avons dit que les images décrivant la voix du Christ baignaient dans une vapeur étrangement voluptueuse ; il en est de

même des Elus qui chantent en chœur des Hosannahs : N'est-ce pas qu'il nous semble... nous être nourris de parfums, de pensées d'amour,... de voluptueuses extases ? N'est-ce pas que nous avons sur nous comme un voile précieux, une gaze légère couverte de roses, qui nous fait dormir sous des sensations d'amour ? » (428). On soupçonne que ces âmes célestes ont lu avec délices certaines pages d'*Albertus*, et qu'elles ont comme sœurs déchues ces filles du démon, qui elles aussi, dans leurs tombeaux, rêvent d'être aimées, « mais d'un amour du ciel, frais comme la rosée, brillant comme le soleil, large comme Dieu » (460) ; hélas, les roses dont elles s'entouraient dans leurs couches maudites étaient moins vite flétries qu'elles, pour qui la vie fut une larme cachée par un sourire ; de sorte que lorsque « le feu est sur nos lèvres, la glace est dans notre cœur », et grâce aux malédictions injustes du Seigneur, « la corruption est venue peu à peu, comme sur un cadavre, aux extrémités d'abord, puis au cœur, et là tout est mort » (458-459).

En dépit de tous ces récits dont le fond est si noir, il ne faudrait pas croire que notre pessimiste passe tout son temps à brûler de l'encens âcre devant l'autel d'Atropos. On a vu le tribut discret qu'il paye à la marraine d'Eros, même dans ses évocations funèbres, et dans la réalité, comme l'indiquent les *Mémoires d'un Fou* écrits cette année, et la Correspondance, il était loin de nier les charmes de Vénus ou les enivrements de Bacchus. Il est à peu près certain qu'il n'usait que rarement des délectations qu'offrent l'un et l'autre, mais en vrai adolescent, s'il avait de réelles et profondes crises de désespoir, il avait aussi certainement des moments de jouissance. Les rares lettres des périodes précédant et suivant l'idylle de Trouville nous montrent un garçon certes pessimiste, mais pas souvent désespéré. Il aimait passionnément ses amis, adorait les « bonnes blagues », s'élançait d'enthousiasme dans la littérature, dévorait Rabelais, animait son grotesque Garçon de vie bruyante et hilare, cherchait dans les hommes la bassesse il est vrai, mais pour la tourner souvent en occasion de « pantagruéliser », et à l'occasion ne dédaignait point « riboter » dans toute la signification du mot (56).

Ainsi c'est en partie de première main qu'il tient l'étude psychologique développée dans *Ivre et Mort*, conte « satanique » de vingt pages achevé moins d'un mois après la *Danse des Morts* et ne contenant pas moins de soixante-cinq images métaphoriques.

(56) Voir *Corr.*, I, pp. 24, 29,

Si l'on doutait de l'authenticité de cette analyse de l'ivresse, une lecture suffirait pour nous en convaincre, les pages consacrées à cette étude étant, en dépit d'exagérations évidentes, d'une étonnante sûreté, ainsi que la description d'un cabaret et de ses habitués par laquelle débute ce conte bachique et sanguinaire.

Cette fois les protagonistes sont, non plus des êtres d'élection dans un milieu aristocratique allégorique ou fantastique, mais deux paysans disciples ou plutôt apôtres de la Dive-Bouteille, héros du piot, qui « dans quelque bon gros bourg de Touraine ou de Champagne », c'est-à-dire de Normandie, passent parmi leurs admirateurs « aussi impassibles et aussi contents d'eux-mêmes qu'un Dieu au milieu de ses adorateurs » ; en effet, aucune défaite n'avait souillé leurs gloires qui, pense l'auteur, en valaient bien d'autres. Pour le prouver, il passe en revue tel commis devenu pair de France, grâce à « une femme habile dont il s'était servi comme les mendiants de leurs plaies, en vivant d'un mépris qui était pour lui un revenu » (469) ; tel philanthrope « froid comme la pierre d'un hôpital » (471) et « qui aime les autres comme un naturaliste aime un musée d'animaux » (470).

Dans ce bas monde tout se vend :

« Sans doute, la fille de joie, parée tout le jour sur le seuil de sa porte, comme un morceau de viande à l'étal du boucher..., le banquier couché sur des tas d'or comme Job sur son fumier de corruption..., tous vous diront qu'ils ont une âme, une âme pure, âme qui glisse sur les parquets... Eh bien non ! Honneur à la passion... des sages et des Dieux, car ceux d'Homère s'enivrent comme des laquais, et l'Olympe va à la barrière, le dimanche, et se met en goguette une fois la semaine..., votre maîtresse ou votre femme vieillit..., chaque jour elle s'épuise, vous n'avez plus que la lie de vos anciennes délices. Mais le vin, au contraire, s'améliore chaque jour » (471-472).

Un jour, nos deux princes de l'ivrognerie « se portèrent le plus sanglant et le plus terrible défi que jamais paladin aux jours de tournoi eût jeté à son adversaire, mais un duel à mort, en champ clos, à armes égales » (473). Les péripéties de cette bataille héroïque à deux, on ne pourrait que les résumer, quitte à voir ailleurs quelle pénétration entre dans l'analyse des états d'esprit successifs des deux ivrognes. D'abord c'est l'hallucination douce, mais enfin l'orgie tourne à la violence, l'un des deux casse la tête à l'autre avec une carafe, et force le moribond à boire encore, et ce conte à intermèdes rabelaisiens finit par une

nouvelle confession de désillusionnement : même l'ivrognerie a son réveil amer, *horribile dictu*.

Les images doivent leur fréquence extrême surtout aux très nombreuses caractérisations morales et mentales qui ne manquent pas de saveur parfois, et qui dans leur choix sont souvent heureuses, comme le témoignent quelques-uns des exemples cités. Dans leur ensemble, les figures des deux groupes dans ce conte à la fois macabre et verveux ne sont pas loin de représenter ce qu'il y a de mieux dans cette période, et indiquent avec *Loys XI* une curieuse veine de lugubre persiflage, que l'auteur exploitera plus tard, où émotion et ironie, romantisme et réalisme se mêlent curieusement, et où l'on est souvent tenté de voir tantôt du Balzac, tantôt du Rabelais, tantôt le Gautier de *Mademoiselle de Maupin*.

CHAPITRE II

Les Orientations

avant les *Mémoires d'un Fou*

On a vu qu'en étudiant la distribution des images d'un auteur entre les diverses sources, on devrait pouvoir mieux comprendre l'homme et ses intérêts, et mieux saisir ses procédés littéraires, surtout quand cet auteur réserve, comme Flaubert, une large place aux images dans son style spontané comme dans son style travaillé.

Faisons donc une synthèse des images de cette première période étudiée dans le chapitre précédent, et voyons où elle conduit, ce qu'elle enseigne.

Chez notre auteur, et dès la première heure, l'importance relative des diverses sources varie largement d'œuvre en œuvre et de période en période, et de plus il y a de très notables différences entre les images traduisant le monde sensoriel et celles qui interprètent le monde des idées et des sentiments.

Dans l'ensemble, les écrits de jeunesse qui précèdent les *Mémoires d'un Fou*, c'est-à-dire jusque vers la fin de la dix-septième année, accusent les caractéristiques suivantes. En comparaison avec la fréquence moyenne des sources d'images pour l'ensemble des œuvres de Flaubert, la nature occupe une place normale pour les sentiments, un peu au-dessous de la normale pour les sensations ; l'homme a une position moyenne pour les images de sentiment, très importante pour celles des sensations ; les produits de l'industrie humaine sont un peu plus fréquents que la moyenne pour les sentiments, décidément au-dessous pour les sensations ; les aliments et les appétits abondent pour les sentiments, ils sont très rares pour les sensations ; les sens apportent peu d'images pour les sentiments, de nombreuses images pour les sensations. Donc, en ce qui concerne ces grands groupements d'images, il n'y a que la nature qui ait, même approximativement, la même importance

dans les deux groupes, et cette importance est moyenne, ce qui peut étonner quand on pense à la place d'honneur qu'occupent toutes les manifestations du monde naturel dans la littérature romantique.

Si l'on compare la position des principales sources détaillées dans les deux groupes, l'on voit quelques rapprochements et de nombreuses différences. Les images du corps humain, des activités de l'homme et de sa mort sont très fréquentes pour le monde extérieur, assez fréquentes pour celui des idées et des sentiments ; mais les maladies et les infirmités de l'homme inspirent de rares images appliquées au monde extérieur, de très fréquentes pour celui des sentiments. Seul un examen des images elles-mêmes peut expliquer, en partie du moins, ces différences.

Pour mieux suivre le développement de la faculté métaphorique chez Flaubert, on divisera les œuvres étudiées en deux périodes, séparées par le premier anniversaire de la rencontre de Trouville, l'été de 1837.



Les *Œuvres de Jeunesse*, avant 1839, révèlent plusieurs faits intéressants, en ce qui concerne la distribution des images objectives entre les divers groupements de sensation (forme, couleur, etc.).

Comparée à l'ensemble de l'œuvre de Flaubert, la proportion des images dans cette période rendant des impressions de mouvement, et de couleur, lumière et ombre, est normale. Mais pour le reste, les images appliquées à la forme sont très rares, celles des odeurs, du toucher, etc. très fréquentes, celles des sons extrêmement fréquentes. C'est-à-dire que les aspects plastiques de la vie objective attirent bien moins l'attention de ce jeune romantique que ceux où il est question de scènes mouvementées et colorées, et que ceux-ci ont moins de place que les côtés se prêtant au vague, au fuyant de sa pensée et de sa vision. Il est plus « symboliste » que « parnassien ». Dans la deuxième partie de cette période, commençant en août 1837, les images inspirées par la forme des objets et des personnes sont beaucoup plus rares encore que dans la première période, celles des sons beaucoup plus fréquentes.

Quand on se rappelle en même temps que dans cette deuxième époque, qui commence avec l'expansion littéraire de l'instinct amoureux, résultant de la rencontre à Trouville, les images interprétant le monde subjectif sont très exceptionnellement abondantes, on est encore plus vivement frappé par le fait que, si le

jeune Flaubert montre parfois qu'il sait déjà voir et bien voir, ces années d'adolescence et d'épanouissement des sens sont caractérisées surtout par un intérêt assez intense manifesté pour ces aspects du monde physique et physiologique qui se rapprochent le plus des sentiments ou qui reflètent le plus directement le monde complexe des instincts sensuels. Le culte impersonnel du Beau et du Vrai semblerait bien loin d'exister à l'état pur à ce moment-là, et il ne faudrait pas s'en étonner. Tous ces faits tendent à indiquer quel long chemin l'auteur a encore à parcourir avant d'arriver à cet état d'impassibilité olympienne qu'il ne tardera pas longtemps à vouloir atteindre.

Reste à savoir quels sont l'esprit et l'intérêt des images de ces différentes sensations et les sources où elles sont puisées.

Les rares images de forme et d'attitude dans la première période, au nombre de quarante-six, sont presque toutes fournies par l'homme, grâce surtout à celles des maladies et de la mort, tandis que pour les trente-quatre de la période suivante, ce sont les produits manufacturés qui partagent avec l'homme la presque totalité des métaphores, et cette fois les aspects morbides n'y figurent guère.

Ces images de forme contiennent rarement dans la première période une note de réalisme ou d'observation personnelle. On passera rapidement sur les métaphores de la nature, dont une bonne partie sont d'une grande banalité : forêts de maisons et ruches humaines à la Hugo (40), regards de plomb (164; O. J., II, 273), tailles féminines qui se plient, bien entendu, comme des cous de cygne (43, 91), etc. Parfois, il y a une image inspirée par l'atmosphère du passage ou le milieu : le château ruiné du mystérieux Arthur semble le lugubre apanage de la mer immense et terrible (170), et c'est là que lui apparaît Satan, sous la forme de « ces animaux que nous voyons sur le portique de nos cathédrales » (172).

Dans la deuxième période, ce même groupe fournit des images nettement moins banales, quoique extrêmement rares.

L'observation et l'ironie inspirent trois images de *Quidquid volueris*, et deux autres d'*Ivre et Mort*, où l'on est tenté de voir l'influence de Balzac : « A faire crever de rire ! dit... un homme sautant et frétilant comme une carpe..., rond comme une pomme et bourgeonné comme un cantaloup » (222-223) ; « la maîtresse du lieu... était une femme dont on ne datait plus l'âge qu'aux replis de la peau de son cou, qui semblait celle d'un canard

incuit.. Un bonnet blanc..., dont les tuyaux... formaient un soleil, etc... » (467) (1).

Les rares images de la première période tirées des produits ne valent guère mieux que celles de la nature. La belle bohémienne est forcément « un diamant sur un tas de boue (92), le froid Arthur est « un automate qui pense » (163) et son concierge (*sic*) est aussi décrépît que le château qu'il garde (169). On nous assure le plus solennellement du monde que « le beau ciel bleu d'Espagne... planait sur Barcelone agitée et tumultueuse, comme un voile sur des larmes » (143).

La période suivante abonde en figures tirées des articles et objets manufacturés et qui sont pour la plupart d'intention réaliste. Si les pierres sont tapissées de verdure (430), si la nuit est belle de son tapis vert, la bonne tenancière du cabaret est aussi tenancière d'une taille, « tapissée de paquets de graisse » (467) ; et s'il y a des évocations de longues chaînes de belles gorges nues (223), il faut songer qu'après une douzaine d'années, chacune de ces beautés finira par être jaunie et racornie « comme un vieux parchemin » (232).

Les vêtements fournissent deux images-symboles : on a vu Satan entourant la terre de ses deux ailes de chauve-souris comme d'un linceul noir (464), image qui trouvera place dans la *Tentation* ; la première lettre d'amour que Mazza reçoit, brûlée à regret, « s'envola pendant quelque temps, et revint enfin se reposer doucement sur les chenets comme une gaze blanche et plissée » (248), image dont on tracera l'histoire curieuse à travers la première *Education sentimentale* et *Madame Bovary*, et qui prépare très habilement la déchéance morale de l'héroïne.

Un certain nombre des images de forme tirées de l'homme dans la période de première adolescence sont des personnifications dont le choix est souvent déterminé par le souci de la « couleur » appropriée. Il y a un château qui se rit à la face des générations successives (21) ; le Louvre en fête qui se déride (40), les bas roses de la belle bohémienne qui « serraient ses cuisses avec volupté » (91), la terre qui dort d'un sommeil léthargique (430), ou Saragosse qui « reste plongée dans ses rêves du passé et dort d'ennui et de lassitude sous son beau soleil du Midi » (O. J. II, 271). d'ennui et de lassitude sous son beau soleil du Midi » (O. J., II, 271).

Pour la deuxième période, la personnification est fréquente, et

(1) Toute la description assez détaillée de cette tenancière du cabaret du *Grand-Vainqueur* est d'un réalisme qui sent la charge, mais ne manque pas d'une étonnante vigueur et netteté.

presque toujours lugubre. A peine y a-t-il deux images de ce groupe qui ne le soient pas, et encore une d'entre elles, un pastiche de l'Orient de Byron ou d'Hugo, y est mal à sa place, dans une scène de désespoir : « La lune vint à paraître au milieu de ses compagnes, comme une sultane au harem entre ses femmes » (258) (2).

Arthur choisit un château en ruines « comme un séjour en conformité avec sa pensée » (168) ; aux yeux de la pauvre Julie la sombre silhouette de ces ruines se projetant contre la montagne « se dessinait au clair de lune comme un fantôme sur le mur du cimetière » (183) ; enfin pour les paysans, c'était ce satanique Arthur « dont on voyait, pendant les nuits d'hiver, la figure sombre et lugubre planant sur le donjon féodal, comme une vieille légende de sang sur les ruines d'une tombe » (164). Voilà du 1830 authentique où oscillent ensemble des impressions et des images imprégnées de subjectivité, à tel point qu'un Holbein même aurait bien de la peine à leur donner une forme. Une série d'images amusantes décrivant les attitudes et gestes d'une cage de singes, et n'ayant d'autre utilité que de mettre Djalioh en présence de ses cousins paternels, révèle cette combinaison de fantaisie, de jugements et d'observation que l'on retrouvera souvent ailleurs, et surtout dans *Par les Champs et par les Grèves* et dans *Bouvard et Pécuchet* :

« Les femmes aiment les singes, probablement comme symboles de leurs époux... Adèle leur jeta des gâteaux ; aussitôt ils s'élancèrent dessus, se chamaillant, s'arrachant les morceaux, comme des députés les miettes qui tombent du fauteuil ministériel, et ils poussaient des cris comme des avocats. Un... surtout... prit la plus belle noisette... l'éplucha et jeta les coquilles à ses compagnons d'un air de libéralité ; il avait autour de la tête une couronne de poils... qui le faisait ressembler passablement à un roi. Un second était humblement assis dans un coin, les yeux baissés d'un air modeste, comme un prêtre, et prenant par derrière tout ce qu'il ne pouvait pas voler en face. Un troisième enfin, c'était une femelle, allait et venait avec des gestes lubriques... mordant les mâles, les pinçant et sifflant à leurs oreilles ; celui-là ressemblait à mainte fille de joie de ma connaissance... Tout le monde riait de leurs gentilleses. Djalioh seul ne riait pas » (233).

La plupart des images de forme ou d'attitude tirées de l'homme ne sont pas des animismes, mais des descriptions de l'homme lui-même. Il est assez surprenant de constater que dans les œuvres

(2) Elle reflète toutefois les préoccupations voluptueuses de Mazza à l'esprit de qui vient l'image.

de jeunesse de ces premières années, il est rare que la beauté des lignes féminines inspire des images, et cependant on sait assez à quel point les attraits des femmes occupaient son esprit d'adolescent, mais ce sont plutôt l'éclat des yeux, la douceur de la voix et de la peau qui font naître les métaphores. Toutefois faudrait-il citer une image, bien diaphane, représentant le romantisme de Walter Scott et d'Ossian et consacrée à l'héroïne de *Quidquid volueris*, qui avait « une forme vaporeuse et mystique, comme ces fées scandinaves au cou d'albâtre, aux pieds nus sur la neige des montagnes, et qui apparaissent dans une belle nuit étoilée, sur le bord d'un torrent, légères et fugitives, au barde qui chante ses chants d'amour » (206) (3).

A ces passages, il faut ajouter un exemple de cette tendance déjà observée que l'on retrouvera plus loin et qui fait traduire une impression des sens par un rapport abstrait : Byron aimait l'Italie parce qu'on y trouve « toujours quelque femme belle et inconnue, comme un songe doré de jeune homme » (26).

Il y a de nombreuses notations purement objectives, presque toutes banales (4). L'intention ironique perce nettement dans la description des amis aristocrates de Paul avec leurs « têtes moyen âge et des barbes comme Rembrandt et toute l'école flamande n'en vit et n'en rêva jamais » (220). L'image déplaisante est représentée par une description des seins de la pauvre Marguerite « qui tombaient avec dégoût et pesanteur » (93).

La conscience des personnages ou l'atmosphère générale d'un passage cause souvent l'évocation de telle ou telle image : on a vu les reproches des yeux du duc de Guise assassiné (39), l'œil moribond de Garcia (122) ; ailleurs ce sont des fantômes ou des démons (223), le spectre de Banco (122), des rêves fantastiques, des ombres (164), des têtes de morts (204), des cadavres (129, 152).

En résumé, les images de forme sont rares, et il y en a peu qui révèlent une observation précise, mais ces quelques images promettent. L'élément subjectif qui domine dans les autres est le plus souvent manié assez gauchement, mais il y a une très réelle progression dans son emploi, et l'instinct de la « couleur locale »,

(3) La suite plutôt malicieuse de cette évocation indique que le jeune auteur n'était pas dupe de son imagination. Il continue : « ...c'était une de ces pauvres jeunes filles qui ont des gastrites de naissance, boivent de l'eau, tapotent sur un piano bruyant la musique de Liszt, aiment la poésie, les tristes rêveries, les amours mélancoliques et ont des maux d'estomac » (206). Elle est de la lignée morale d'Emma Bovary.

(4) Par exemple, « homme nu... sauvage » (p. 70), « mains jointes... autel » (p. 84), « yeux... parlaient » (p. 87), « prunelles... cheveux » (p. 181).

que Flaubert exploitera plus tard en maître, paraît à chaque instant et semble avoir plus de place que le souci de la précision objective. Il y a peu d'images qui ne descendent en droite ligne du romantisme consacré. Les fréquentes personnifications de la nature reflètent le plus souvent assez justement un état d'âme ou une situation.

★★

Dans la première période, les images de mouvement, qui sont moins rares que celles de forme, ne contiennent pas un seul exemple tiré des produits, et à l'encontre de celles de forme, plus de leur moitié (dix sur dix-huit) sont puisées dans la nature, les autres venant de l'homme. Ces dernières sont nettement supérieures aux autres, dont la plupart sont de banals exemples de dépersonnification (5).

La moitié des images de l'homme sont des personnifications, dont deux de la nature, et deux des constructions (6).

Une des autres images tirées de l'homme a tellement plu à son jeune créateur qu'il la répète trois fois comme un *leitmotiv*, et elle illustre bien la pente naturelle qui chez Flaubert fait rouler les faits du monde extérieur vers le fond intérieur des sentiments. Dans un passage débordant d'intensité personnelle, l'auteur décrit la danse d'Isabellada, « danse tourbillonnante comme des pensées d'amour qui bondissent dans le cœur d'un poète » (91, répétée avec variantes, p. 92-93).

En résumé treize des dix-huit images de mouvement dans la toute première période sont nettement puisées dans le fond romantique, et les autres ne sont guère réalistes. Sans exception, celles qui sont tirées de la nature appartiennent à la génération de 1830. On trouve tout au plus une demi-douzaine d'images ayant un intérêt réel.

★★

La période suivante apporte moins de développement pour les images de geste et de mouvement que pour celles de forme.

Dans l'ensemble, elles sont de fréquence moyenne, quoique nombreuses proportionnellement dans *Ivre et Mort* et dans *Passion et Vertu*, les images dans le premier cas s'appliquant surtout à

(5) Une mer ou tempête de peuple (40, II, 263), image fréquente dans les grandes œuvres ; une rapidité de gazelle (164), etc.

(6) Des constructions où la terre tressaille de joie (42), ou remue comme dans un rêve, ou comme entre les mains d'un géant (192, 197) Un saltimbanque, un jour de pluie, remarque que « le Père éternel se vide la vessie » (38).

l'homme ivre, dans le deuxième à la nature vue dans un moment de désespoir. A l'encontre de la première période, celle-ci a un grand nombre de métaphores tirées des produits et de l'homme et un nombre bien plus restreint tiré de la nature.

Toutes les figures de ce dernier groupe, sauf une, sont appliquées à l'homme, et le romantisme y préside en roi, si l'on en excepte les deux images d'animaux, dont on a vu l'une, celle d'une carpe (223), et dont l'autre est sans intérêt. Ailleurs ce sont les flots du peuple qui, ainsi que dans *Madame Bovary*, coulent par les portails de l'église (7). Une métaphore représente Néron, que notre jeune romantique admirait frénétiquement, faisant venir six cents de ses femmes (1) pour danser devant lui : « Je veux... que de tous côtés on voie leurs croupes d'albâtre passer et repasser, et se plier mollement, comme le soir les roseaux de l'Inde dans l'eau amoureuse d'une mer parfumée (452) (8).

Les produits fournissent quelques exemples de dépersonnification : deux ivrognes vacillant comme un navire (46g), des têtes passant rapidement devant une portière comme des ombres chinoises (260), et le pauvre fou de Louis XI que le roi va faire exécuter, ignorant du sort qui l'attend, s'écrie devant lui : « Allons pâlissez tous devant le roi de France, escamoteurs... Louis XI, vive Dieu ! vous fait sauter des têtes comme une muscade... et sa marotte est un gibet avec quelque tête fraîche encore, qui sonne en haut comme un grelot tout neuf » (341).

Cette lugubre bouffonnerie n'est pas à vrai dire une image objective, mais elle représente bien le talent de Flaubert pour ce genre d'image où des impressions de forme et de mouvement se marient à une analyse morale, et où la couleur locale, l'antithèse et le jeu de mots jouent un rôle amusant sinon efficace.

Les autres images tirées des produits sont appliquées surtout à la nature et ont un certain intérêt. La poitrine des cygnes qui nagent sont des proues de nacelle (299) ; et dans la *Danse des Morts*, l'influence de Quinet se voit clairement : parfois « les nuages... flottaient sur la terre comme un tapis bleu que feraient onduler des enfants » (429), mais pour la Mort « les nuages blancs se déploient et s'allongent au ciel, comme des linuels qu'on étendrait sur des géants (438) ; et « les planètes couraient emportées par l'ouragan, avec leurs robes d'étoiles qui se traînaient derrière elles. On eût dit des reines folles et éperdues qui couraient sur un tapis de velours bleu » (426). Le matin on voit « toute la

(7) 215, 259 ; cf. aussi « mer de têtes », déjà vue, et « flots de lumière » (435).

(8) Cf. *Ahasvérus*, p. 132.

vallée pleine de brouillard et qui semble ainsi, avec ses fleurs, ses bois, ses marguerites, ses émeraudes, un encensoir qui fume sur un autel garni de diamants » (457).

Comme pour les autres sens, la personnification et l'animisme sont fréquents et reflètent le plus souvent des états d'âme. On en a vu plusieurs exemples dans la scène de désespoir où pour Mazza la mer, les arbres et tout se transforme en hallucinations sinistres (257-258) ; et déjà au moment de sa première faute, elle regarde le disque lumineux projeté par sa lampe sur le plafond où il « tremblait en vacillant sur lui-même, comme l'œil d'un damné qui vous regarde » (246). On a vu les singes imiter les humains (233), les planètes se démenier comme des folles (426). Au souffle du vent du néant, la « neige tombe lentement comme des larmes blanches » (438), et quand l'océan se met en colère comme un fou, la tempête berce mollement la Mort « comme une reine dans son hamac » (439) (9).

On a cité les meilleures images de mouvement, qui sont presque toutes d'inspiration romantique, et tirées des produits et à un moindre degré de l'homme. Toutefois parmi les images banales mais relativement justes, il y a autant de figures réalistes que de figures poétiques, et leur fréquence plus grande dans cette deuxième période semblerait indiquer le commencement d'une nouvelle orientation, du moins parmi les images objectives, vers l'observation réelle. Ce qui n'empêche pas que l'imagination du jeune Flaubert, lorsqu'elle se joint à une forte émotion telle qu'en produisent ses instincts sensuels ou ses évocations sataniques, tend à sauter comme une jument vigoureuse hors de son pâturage, et l'image appliquée au monde extérieur est elle-même tirée du monde des idées, ou se confond avec ce monde, ou le met en lumière. Et ce sont ces images baignées de subjectivité qui sont les plus intéressantes du groupe.



Le Flaubert des grands romans se considérait comme « un bon-homme de couleur » et en Egypte c'étaient en effet les couleurs qui l'enthousiasmaient surtout. Le sens de la couleur était-il déjà bien développé entre la quatorzième et la dix-septième année ? Ce

(9). Il y a un bon nombre de pures banalités : « la danse des épées » (287) ; « quelqu'un qui parle vite » (219) ; « prunelles ...idiots » (219) ; « Alexandre iiichartier ivre » (423) ; « morts ...enfant „rêves » (433-444) ; « se tordait „homme qui râle » (264) ; etc.

serait beaucoup dire. Tout au plus pourrait-on affirmer que déjà la couleur, et encore plus la lumière l'intéressaient.

Certains mots de couleur reviennent fréquemment sous sa plume, et il est difficile, bien souvent, de dire, si pour lui ils ont une valeur métaphorique, ou s'ils représentent à son esprit le terme propre, la représentation purement directe. Il en est ainsi des mots *argent*, *argenter*, *argenté*, *plomb*, *albâtre*, etc. Ces dernières expressions étaient des images selon toute probabilité, car chez les jeunes imaginations, avant que les automatismes linguistiques s'établissent, il y a une force figurée dans bien des expressions qui pas plus tard ne seront que des signes.

Si l'on comptait dans la première période la plupart de ces mots comme expressions métaphoriques, cela porterait le nombre des images de couleur tirées de la nature y compris les métaux aux deux tiers de la totalité. La presque totalité de ces images s'applique à l'homme, ou plutôt à la femme, à son teint, à ses yeux. Si les toits, etc. sont argentés (77, 118, 165 ; II, 273), les cous des femmes sont d'albâtre, leurs gorges de marbre blanc (91, 99), leurs cheveux de jais (99). Aux hommes les regards de plomb ! (164, II, 258). Les yeux sont des charbons (181), ils flamboient (82), lancent des éclairs d'amour ou de passion ou en sont inondés (26, 91, 92) ; la peau de cet être glacial qu'était Arthur est « argentée d'un reflet de neige, douce comme le satin, blanche comme la lune », et ses cheveux tombent en longs flots d'azur ! (165, 178). Si les dents sont, forcément, blanches comme de l'ivoire (160), les exigences de la couleur locale font que celles de Satan sont « verdâtres comme l'herbe des tombeaux » (190).

Trois images tirées des vêtements et ornements, source classique de banalités poétiques, représentent la totalité des métaphorismes provenant des produits, et elles sont d'une parfaite platitude, sinon ineptes (10).

La seule comparaison avec les aliments est un exemple assez approprié de choix par contiguïté et association mentale : la pauvre Marguerite qui songe à ses propres enfants, étreints par la misère, regarde à travers les vitres des enfants riches habillés de linge blanc comme le sucre qui couvre leur gâteaux (813).

Une des six images extérieures de l'homme est une des transpositions du monde matériel au monde spirituel correspondant, dont on a vu ailleurs d'autres exemples. Pendant que l'homme enterré vif dormait, la lueur mélancolique de la lune « s'abattait sur les

(10) La robe dorée du ciel, et des yeux noirs qui sont des diamants ou des perles (28, 43, 43).

tombe comme le doute sur le mourant » (153). Deux autres sentent l'école de l'amphithéâtre de médecine et, se rapportant à des scènes de mort ou de supplice, sont à leur place : « Ses lèvres étaient blanches et ridées comme quelqu'un qui sort d'un accès de fièvre » (128) ; « le soleil eut fini de jeter dans l'appartement sa lueur rougeâtre et terne comme le regard d'un cadavre... » (II, 266, 267) (11).

A peine une demi-douzaine d'images fortes ou originales sur trente-deux, voilà le bilan peu impressionnant pour la couleur et la lumière dans cette première partie. Cette liste occupe donc une position décidément inférieure à celle de la forme et du mouvement pour les mêmes années. Mais il n'y a là rien d'étonnant, le même fait est vrai pour l'ensemble de l'œuvre de Flaubert, et cela est inévitable, puisque la variété possible d'images de ce genre est relativement limitée, et que ce n'est pas le vocabulaire de couleur qui tend à se développer le premier. Du reste il faudrait ajouter que la plupart des images, simples verbes et épithètes le plus souvent, interprètent des impressions de blancheur ou de lumière ardente, et non de couleur proprement dite, et le grand sac de clichés pseudo-classiques en fournit la grosse majorité, les autres rendant surtout des impressions subjectives.

Les mêmes remarques s'appliquent aux images de couleur et de lumière dans la deuxième période en ce qui concerne l'esprit des images, et la prédominance des impressions de blancheur et de lumière. Toutefois, il y a plus de variété dans les tons, et dans l'ensemble les métaphores de ce groupe indiquent un très grand progrès sur celles des années précédant la nouvelle visite à Trouville (12). La fréquence des images de couleur et de lumière est à peu près normale, ainsi que leur distribution entre les différentes sources. Comparée à la première époque, celle-ci nous offre moins souvent la nature, et extrêmement souvent les produits comme source, mais comme à l'autre époque, ce sont surtout les images tirées des métaux et pierres, du feu, et des vêtements, qui abondent.

Les figures provenant de la nature et des vêtements s'appliquent bien moins souvent que dans la première partie à la description

(11) Dans les autres images aussi, le choix est déterminé par le moment ; le moine sacrilège était aussi pâle que les morts qui l'environnaient (29) ; et, après l'orgie au Louvre, « les lumières semblaient mourir à l'aspect du jour » (42).

(12) Sur trente-sept exemples une quinzaine sont intéressants ou en eux-mêmes ou à cause de leur emploi, tandis qu'il n'y en avait que cinq sur trente-deux pour la période précédente.

de la beauté féminine ou à l'humanité en général, ce qui n'empêche pas que l'auteur s'intéresse toujours aux cous et aux seins d'albâtre (206, 238, 452). Le front de la Mort reluit comme le cuivre, les yeux du Christ sont remplis (comme dans les tableaux anciens) de larmes d'argent (447) et son auréole fait un vrai miracle puisqu'elle « *argentait* la neige comme le *soleil* » (429). Louis XI imitant M. Jourdain assure une belle victime crédule que « les roses de la terre pâlisent à l'éclat de ses couleurs » (331). Une des rares images de la période qui doivent leur choix au pays d'origine de la personne décrite est celle qui oppose Adèle, fée scandinave, à « ces filles du Midi, à l'œil brûlant comme un volcan, aux passions brûlantes aussi » (206). On la retrouvera dans *l'Education sentimentale* (p. 229).

La plupart des autres images tirées de la nature et des produits qu'on en extrait représentent divers aspects de cette nature. Ce sont des lacs en larges bandes d'argent, des vagues qui retombent en poudre d'argent (257), la mousse qui brille sur les vagues comme l'écume à la bouche d'un coursier (258), des flots de lumière (435).

L'élément subjectif prend le dessus dans d'autres images. Au moment où les tombes s'ouvrent pour livrer leurs morts, « le firmament... semble illuminé par l'éclat d'un incendie d'enfer » (433, voir aussi 438). Les vitres vertes et épaisses de la pièce où les deux ivrognes poursuivent leur morne et tragique championnat y jettent « une teinte verdâtre de crépuscule et de mélancolie » (474), et dans leurs hallucinations, « des clartés inconnues, des lucurs, des jours apparaissent tout à coup sur les murailles, s'élargissant sur la suie de la cheminée, montant en réseaux et en gerbres de feu » (475), notations qui ne seront pas oubliées plus tard, dans la première *Education* ou dans *Madame Bovary* (432).

Quant aux images des vêtements et des ornements, on a vu la vallée comparée à un autel garni de diamants (457) ; un brouillard que percent les rayons de la lune est un voile de gaze (207) ; au clair de lune, « chaque goutte d'eau suspendue au bout d'une feuille de rose, semble une perle sur un beau sein de femme », pastiche romantique dont Flaubert n'usurpe nullement la paternité puisqu'il ajoute : « Ceci est bien vieux ! » (205).

Les images de ce groupe appliquées aux personnes sont tirées de *Quidquid volueris* et de *Passion et Vertu*. Djalioh au regard velouté est, le jour du mariage d'Adèle, « pâle comme la robe de la mariée » qui, elle, a « des yeux bleus et de grands sourcils noirs

comme deux diamants (*sic*) enchassés dans de l'ébène » (212, 219, 216).

Mazza, désespérée en rentrant dans la ville, y trouve un jour « sombre et baissé, comme dans ces théâtres de foire qui sont lugubres et mal éclairés » (260), et le spectacle de « tout ce monde de laquais et de grands seigneurs... s'étale comme un manteau de couleur au jour de parade » (260).

Les images tirées du corps humain, dont la plupart ont été citées ailleurs, sont lugubres et assez banales (13).



Les figures qui traduisent les sons, déjà nombreuses dans la dernière partie de la première période, deviennent extrêmement fréquentes après, et ce fait a une signification spéciale lorsqu'on sait quelle profonde impression fit sur lui la voix de M^{me} Schlesinger.

La première période ne compte qu'une seule métaphore, parfaitement banale, tirée de la nature. Ce sont les produits, et surtout la voix humaine, avec quelques images tirées des sensations physiques, qui fournissent la presque totalité des exemples.

Celles des produits sont distribuées entre les grands objets manufacturés, les constructions et les ornements, et ne sont point gaies. Elles ne sont nullement justes au point de vue objectif, mais représentent une recherche juvénile de la « couleur ». Des fantômes font un bruit de chaînes, le sinistre duc Arthur a un rire sonore où se mêle un bruit de fer, et son souffle violent repousse Satan qui lutte avec lui « comme la furieuse vibration d'une cloche d'alarme qui bondit dans la nef, rugit, ébranle les piliers et fait tomber la voûte » (191, 192). Àuprès de Julie, la voix de Satan se fait régulière comme un orgue (183). Si le dernier soupir du duc d'Orléans fait « le bruit d'un tombeau qui se referme » (46), il est naturel que dans la deuxième période, la Mort en personne, ouvrant la bouche, pousse « un hideux soupir, comme le bâillement d'une tombe qui se referme » (447).

On sait que, si Flaubert n'était pas musicien, il aimait cependant beaucoup la musique ; et le grand écrivain qui passait toutes ses phrases par son « gueuloir » était bien le fils de l'adolescent qui à quinze ou seize ans s'intéressait tant aux divers intonations et timbres de la voix humaine.

(13) « Femme... voile noir » (212) ; « pâle... fantôme » (263) ; « nuages rouges... éclater en sanglots » (257, voir aussi 438).

Il est à noter que ces images des manufactures s'appliquent toutes à l'homme (et non à la femme). Le procédé contraire, celui qui s'apparente à la personnification, est plus rare et plus banal. L'orchestre gronde (78), un chien pleure comme les humains (150), le glas funèbre gémit de sa voix d'airain comme un chant de tristesse (130), et le bruit des vagues berce le poète comme un chant de nourrice (O. J., II, 272).

La note sombre continue à travers la plupart des autres métaphores traduisant le rire cruel ou désespéré de l'homme et ses râles d'agonie (14).

Il n'y a de soleil fugitif et factice que dans les images suivantes, « correspondances » assez difficiles à grouper qui ne sont pas sans intérêt : dans une cathédrale, « la voix gracieuse et frêle d'une enfant... se mariait avec l'encens, comme deux parfums » (O. J., II, 273), et après que Julie a rencontré Satan, « plus de ces notes perlées (15), plus ce joli cou blanc qui se courbait en arrière, et d'où sortait en dansant une musique légère et toute chaude d'harmonie » (179). Cette dernière image est la seule de toute la période qui s'applique à la voix féminine, et elle semblerait indiquer un souvenir de la voix de « Maria », qui était fort belle et avait fait une grande impression sur Flaubert (voir pp. 506, 512). L'image ressemble du reste à une partie de celle qui décrit la voix de Marie Arnoux dans l'*Education sentimentale* (p. 115).

L'extrême fréquence des images interprétant les sons dans les œuvres qui suivent l'anniversaire de la rencontre avec M^{me} Schlesinger est en partie due à trois ou quatre passages où le jeune écrivain entasse image sur image avec une prédilection et parfois avec une justesse tellement évidente, que l'on est tenté de croire que pendant cette période le sens de l'ouïe était plus éveillé chez lui que les autres sens.

On a vu un de ces passages, celui où le désespoir de Mazza prête une vie symbolique aux couleurs, aux mouvements, et surtout au bruit des vagues, qui râlent, pleurent, chantent lugubrement, etc. L'observation purement objective n'y a guère de place, mais le ton subjectif y trouve facilement son compte, comme dans d'autres passages ayant des rapports évidents avec celui-ci. Dans les moments de rêverie mélancolique, « on aime

(14) Voir les pages 143 (« rire féroce de l'enfant — riant des tortures du papillon ») ; 141 (« rire... des damnés ») ; 129 (« râles... d'enfer ») ; 158 (« celles du démon... vaincu par le Christ »).

(15) Cf. « paroles... perles... ruisseau d'amour » (461),

à entendre le vent... qui chante comme un convoi des morts » (228) ; et la Mort évoque le vent qui crie, qui fait gémir les cyprès, qui hurle, le ciel qui éclate en sanglots, l'océan, ce fou qui se fait une colère, etc. (438, 439).

A ces passages on peut en comparer d'autres de caractère élégiaque, où l'on sent une émotion personnelle en même temps que le souci de choisir l'image appropriée au moment. Certaine nuit où le seul bruit est le murmure des zéphyr, l'âme du Christ se détend devant la douceur de la nature :

« C'était la nuit, l'été, à mi-côte, près des bois, où les feuilles... argentées par la lune... frémissaient doucement, comme si une bouche disant des mots d'amour eût parlé ;... le vent roulait dans l'air comme un doux soupir échappé des lèvres... il faisait remuer l'ombre des cyprès, parlant bas dans leur feuillage aux tombes couchées à leurs pieds ; quelque chose de suave comme un regard et d'embaumant comme un baiser parcourait les bois, se couchait sur la pelouse..., et s'étendait dans l'air ; on eut dit une âme qui se couchait sur la terre... Oh ! la belle nuit d'été, silencieuse, et avec... ses fleurs jaunes dont l'odeur s'échappait comme des haleines embaumées ! et là le repos, la tombe, les morts. Le néant et les fleurs » (430).

Ces lignes, où sont fondues des impressions de sons, de mouvement, de lumière et d'ombre, d'odeurs et de sensations tactiles, laissent voir que l'adolescent de seize ans est remué par d'autres sentiments que ceux de la religion pure (16), et elles trouvent un écho dans un autre passage, trois pages plus loin :

« La bouche du Christ se pencha vers la terre, et l'haleine qui s'en échappait la ravissait d'un souffle céleste. Les arbres se balançaient mollement, et leurs feuilles, agitées par les vents, frémissaient au clair de lune, comme un cœur plein d'amour qui murmure tout bas en tremblant, le soir, des mots d'une langue mystérieuse et qu'une bouche aimée lui a appris à chanter » (433).

A ces citations qui ont un écho lointain dans la première *Tentation*, et d'autres plus près et plus directs dans *Novembre*, s'en rattache une autre enchassée dans un passage où l'on voit déjà en embryon un des procédés les plus artistes de *Madame Bovary* : « On n'entendait plus que ce murmure confus des nuits qui s'élève des champs, comme si la nature dormait et qu'elle laissât échapper des soupirs dans ses rêves » (474) (17).

(16) Cf. *Ahasvérus*, p. 216.

(17) Le passage, certainement basé sur une expérience personnelle, continue

Quelques images appliquées aux sons des instruments de musique ont un certain intérêt. En veine biblique, l'auteur fait entendre « les clairons qui résonnent et vibrent derrière la montagne, comme si un Dieu criait de colline en colline » (449). L'homme-singe dont les élans vers le beau ressemblent à ceux de Flaubert, prend pour la première fois de sa vie un violon, et sous l'empire de son amour dangereux et irréalisable, il commence à en jouer :

« La musique était saccadée, remplie de notes aiguës, de cris déchirants ; on se sentait, en l'entendant, sous le poids d'une impression terrible, comme si toutes ces notes eussent été de plomb et qu'elles eussent pesé sur la poitrine. Et puis c'était... des notes qui couraient en masse et puis qui s'envolaient comme une flèche gothique (18), des sauts précipités... notes qui sifflent... mélodie nulle, des pensées vagues et coureuses qui se succédaient comme une ronde de démons, des rêves qui passent et s'enfuient poussés par d'autres dans un tourbillon sans repos » (224).

Les différentes personnifications que tous ces passages renferment représentent les trois quarts des images auditives tirées de l'activité humaine. Les autres, dont plusieurs appliquées à la voix, ne nous arrêteront pas longtemps. Satan fait entendre la voix confuse, immense, de la terre « qui s'élevait vers le ciel comme un choc des flots... ; on eût dit un muet en colère qui balbutie et écume de rage » (429), et la Mort, ici comme dans la *Tentation*, a la voix douce et fatiguée d'une « vieille mère qui rappelait à elle ses enfants » (447) ; Mazza va chez Ernest pour lui dire qu'il faut s'éloigner l'un de l'autre pour toujours, et reste chez lui pour occuper autrement son temps, et c'est le commencement de sa perte. Elle en a d'avance des prémonitions, et en montant l'escalier « elle crut que tout tournait autour d'elle, et que des voix basses chuchotaient à ses oreilles en sifflant ». Quand elle entendit le battement perçant et répété de la sonnette, « il y eut un écho qui résonna dans son cœur, comme par une répercussion galvanique » (248) ; et plus tard, abandonnée, elle a l'impression que les bruits du monde forment « une musique discordante et infernale » (262).

Presque toutes les images tirées de la nature ont pour terme principal la voix humaine, et se trouvent dans deux passages qui

en évoquant excellemment les petits bruits, les petites senteurs de la nuit, sans recours aux images.

(18) Voir dans *Ahasvérus* : « Comme une flèche d'une nef.. mon chant monte, s'aiguise, lèche les cieux » (p. 420).

se suivent de très près, étant des évocations, l'une de celle de Satan, et l'autre, qui la précède, de la voix du Christ, et où se mêlent sans doute des souvenirs de la voix de M^{me} Schlesinger, et dont on retrouvera la trace dans les grandes œuvres. L'eau, le vent, le ciel, et les animaux fournissent les exemples. Il est assez intéressant de comparer les métaphores des deux paragraphes, et de noter que, presque certainement écrits d'un seul trait, ils témoignent d'une fécondité d'imagination et d'un sens du rythme et du détail harmonieux assez exceptionnels chez un garçon de seize ans (19) :

« Une voix douce comme le battement d'ailes de la colombe, comme la brise amoureuse se berçant sur les vagues bleues des mers du Sud, comme le bruissement de la feuille verte, comme le ruisseau sur la mousse, comme l'air berçant les fleurs au clair de lune, s'échappa vers les nues, monta au ciel (20), et ne laissa derrière elle qu'un sillon d'harmonie, qui vibra longtemps et mourut lentement comme le soleil doré qui se couche derrière les vagues...

« Et aussitôt, un cri, comme le serpent qui siffle et mord, comme la tempête qui hurle et écume, comme l'ouragan déracinant les montagnes et les roulant sur le monde, comme le souffle du désert qui bondit sur son lit de feu, sortit de la poitrine du démon, vibrant comme la nue qui éclate. Et ce cri-là n'eut pas de fin ; ce fut un océan toujours agité, toujours immense dans sa colère et ses sanglots, un océan sans fond et sans rivage, se roulant sur lui-même... se déchirant... comme un Dieu en démence. Et ce cri n'eut pas d'écho ; il allait toujours se briser sur les rochers arides, qui lui en rapportaient les sons et le faisaient monter au ciel en rage écumeuse » (436-437).

Si ce cri n'eut pas d'écho, il n'en est pas de même des images de ces deux périodes à la Quinet, dont il y a des répercussions dans *Smarh*, dans la première *Tentation*, dans *Salammbô*, dans *Saint Julien* (21).

Des quatre images de produits appliquées à la voix humaine, on en a déjà vu trois. Dans un cabaret les voix sont bruyantes comme l'éclat des verres (465). Enfin, une assez audacieuse transposition des sens, qui s'appliquerait peut-être mieux à la musique de danse de nos jours : « La musique bondissait sur le tapis entre la danse et les femmes » (223).

(19) Cf. *Bov.*, p. 354, et *Sal.*, p. 7.

(20) Cf. *Mém. d'un Fou*, O. J., I, p. 526, et *Ed. sent.*, p. 115.

(21) Voir aussi « tigre » (228), « serpent » (259, 436), « abeille » (259), « hibou » (218), « perles... ruisseau » (461), « flèche gothique » (225), « baillement d'une tombe » (46 cf. 447).

Donc, on remarque dans cette période un effort souvent assez réussi pour rendre les impressions des sons, et surtout pour faire du monde auditif un héraut annonçant et représentant des sentiments ou des instincts en fête ou en deuil. Les sons intéressent le jeune Flaubert, mais il ne cherche guère à les décrire objectivement. Ces images servent à établir des sentiments, des états d'âme, et trente-huit des quarante-huit exemples baignent dans une vapeur élégiaque à travers laquelle on croit entrevoir un souvenir tendrement chéri.



Comparée à la moyenne, la fréquence des images interprétant les phénomènes des autres sens tels que l'odorat, le toucher, etc., est extrêmement élevée, mais si l'on en excepte celles de l'odorat et quelques autres figures diverses, elles ne sont guère notables.

Il y a quelques images basées le plus souvent sur une observation personnelle, pour représenter le mince filet réaliste. Le commis, qui aime la chaleur, « vit dans une étuve perpétuelle » (201); quand on ouvrait les portes du cabaret, « une exhalaison de chaleur, de fumée et d'eau-de-vie s'élançait au dehors en épaisses rafales » (465). L'air âpre de la mer brûle comme les gelées du Nord (194). L'anachronisme dans l'image suivante révèle le milieu de Flaubert : dans la chambre mortuaire de Cosme de Médicis, remplie de mouches qui bourdonnent autour du cadavre, l'on sent « l'odeur d'un amphithéâtre de dissection » (128). La verve un peu grossière de *Loys XI* se retrouve dans les déclarations de Cousinot qu'il a « la gorge sèche comme la grande route », et se sent « une soif à boire tous les tonneaux de Flandre » (278, 279) (22).

Plusieurs des métaphores indiquent que le jeune auteur est en train d'explorer quelques-unes de ces terres inconnues que porte en lui tout adolescent et qui préoccupent ses sensations. On a vu ailleurs l'évocation de la beauté d'Isabellada, sa grâce en dansant, les éclairs de ses yeux, sa belle gorge blanche comme du marbre.

(22) Parmi les notations de température, on peut signaler les suivantes : « fournaise » (256); « plomb... os » (389); « l'eau brûle... lave » (449); « cadavre... marbre » (39); « la terre... verre vide » (429). Le toucher, etc.; « nuages » (338); « brouillard » (26); « bûche » (279); « aiguise... dents » (83); « mort... » (178); « tête... arrachée » (394); « les baisers de l'homme-singe semblent des morsures de serpent » (236); Arthur étant une sorte de démon, ses mains sont « glaciales comme la peau d'un reptile » (164), et au contact des murs lézardés de son château « on eût dit la trace gluante d'un reptile » (180). Voir « lézard » (196).

Le passage, écrit à quatorze ans, continue de façon peu équivoque par des images de l'odorat, et des sens tactiles et organiques :

« Oh ! la gorge d'une femme... quand elle est jeune et jolie, comme on la sent comme une rose à travers la mousseline sautillante aux mouvements de sa danse ; oh ! la gorge d'une femme ! n'est-ce pas que... dans vos rêves d'amour, dans vos nuits d'insomnie..., vous avez tressailli d'amour, que toutes les fibres de votre âme ont vibré, comme la lyre touchée par le doigt d'une jeune fille, et se sont raidies de volupté comme les muscles d'un athlète... N'est-ce pas dans son regard si doux que vous avez bu la vie?... Elle n'avait pas l'air d'une femme, ainsi sautant, tourbillonnant... c'était une pensée d'amour !... cette femme... qui vous inondait des éclairs de sa brillante prunelle, qui faisait tressaillir votre corps d'un long frisson d'amour, quand sa robe en passant effleurait vos cuisses » (91-92).

Ce sont là sans doute des rêves d'amour et non des souvenirs, mais des rêves réels, mêlés de sensations réelles (23).

Les rêves voluptueux de l'homme enterré vivant cachent ceux d'un adolescent qui évoque « cette peau brune et olivâtre des femmes de l'Asie, doux satin qu'effleure si souvent dans ses nuits le poète qui les rêve » (154). Ailleurs il est question d'une peau d'un velouté d'Andalouse, et pour Mazza, qui à l'instar d'Emma Bovary et de la Marie de *Novembre* est un Flaubert féminin exagéré, quand il l'embrassa la peau d'Ernest « avait une fraîcheur et un parfum de jeunesse qui rendait les baisers doux comme l'aspiration d'une rose » (267).

De même, par une réaction complémentaire, la caresse de la brise et le parfum des bois mettent en vibration toute la lyre des timides concupiscences, comme on l'a vu dans le nocturne de la *Danse des Morts*, où il est question de doux regards, de baisers, d'haleines embaumées, de suavité qui se couche sur les pelouses (430), et dans celle où l'on entend la voix du Christ et où « les larmes qui tombaient de l'azur de ses yeux répandaient un parfum céleste, comme la pluie d'été qui embaume la terre et la fait respirer des zéphirs de fleurs (436). Quinet, Chateaubriand, ou simplement Flaubert ? On ne saurait répondre, mais il est certain qu'il y a là une large part personnelle, et des « réactions » semblables donnent quelques-unes des meilleures pages de *Novembre*, pour ne pas parler des *Tentations* et des grands romans.

C'est à son mysticisme à la fois esthétique et sentimental,

(23) Voir le témoignage, p. 521.

étroitement associé à sa faculté métaphorique, à son intelligence et à son art qui cherchent en toute chose les rapports qui la lient à toute autre chose, que nous devons la richesse et la profondeur de son œuvre. Le plus souvent, même à l'époque qui nous occupe sans doute, antithèse et contraste ne sont pas pour lui uniquement des moyens d'atteindre des effets faciles. En associant des émotions ou des faits qui appartiennent en apparence aux deux pôles opposés, il ne fait pas autre chose que la besogne de la terre, dont les deux pôles, semblables après tout, ne sont que les deux extrémités identiques du même axe sur lequel elle tourne.



En examinant les images appliquées au monde extérieur, nous avons voulu surtout fixer la part des différents groupes de sensations et les raisons de cette distribution.

On étudiera maintenant parmi les images traduisant les idées et les sentiments, celles qui proviennent des sources les plus usitées, dans cette période qui finit avec *Ivre et Mort*. Ces groupements sont surtout les fleurs, la force et le poids, les lieux communs de la science, le vêtement, les aliments, les maladies, la mort, les fantômes, Dieu, etc. ; également le feu et les animaux, et à un moindre degré le corps et les activités de l'homme. Naturellement dans les écrits de cet adolescent les clichés occupent la place principale, comme nous l'avons déjà constaté.

L'abondance exceptionnelle des fleurs semble naturelle dans les œuvres de notre jeune romantique, mais il convient de noter que, si pour lui elles symbolisent la beauté physique ou morale, elles la symbolisent dans ce qu'elle a de fugitif et de fragile. Pour Byron, l'honneur d'une femme semblait « une rose, mais une rose dont chacun en passant pouvait prendre le parfum, le fâner, le flétrir » (*sic*) (25) ; et les héros des divers contes ont là-dessus le même avis (249, 253, 254, 334, 441, etc.). On se rappelle que pour Satan qui « fane la fleur et la fille », « les roses mortes... donnent les plus doux parfums » (441) et que Mazza espère être plus belle en sortant des bras de son amant « comme les violettes fanées qui répandent un parfum plus doux » (253 ; cf. *Nov.*, O. J., II, 214).

Si les illusions, les ambitions, les vertus, l'amour, la foi éclosent, s'épanouissent, et parfument la vie un instant (28, 29, 63, 49, 212, 401, 426, etc.), ces fleurs sont vite fanées et flétries (6, 412, 433, 436, 437, 439, 441, 458, etc.).

La même note désabusée se fait entendre constamment à travers les images de poids et de force, de vêtement, du corps, des maladies, de la mort, autres sources très fréquentes.

Bonheur, espoir, tout ploie, se plie, se tord, éclate, se brise entre la vie et la mort, lourds fardeaux qui pèsent sur l'homme et l'écrasent (34, 111, 194, 228, 245, 412, 415, etc.) L'avenir illusoire se montre « entouré d'une gaze légère, comme ces sylphides qui s'élèvent d'un buisson et qui s'envolent avec les oiseaux » (228). L'ironiste de *Quidquid volueris* nous apprend que « l'homme sensé... profite de l'amour d'une femme comme d'un habit dont on se couvre pendant quelque temps et puis qui se jette avec toute la friperie des sentiments qui sont passés de mode » (207, cf. 250).

La vertu, la couche nuptiale, la religion, la dignité, ce sont des masques, des voiles, du fard, des costumes de théâtre que l'on jette avec mépris sous le malheur ou par déférence pour la vérité (120, 130, 175, 263, etc.). Voyant chez Louis XI à un moment inopportun son fou, Charles remarque que lorsque « le maître a un masque, l'esclave peut bien avoir des grelots » (311). Ce drame fournit un nombre exceptionnel d'images-symboles tirées de cette source, fait qui s'explique par la nature même de la pièce et les besoins de la couleur locale. Les couronnes pèsent lourd et tombent des têtes des rois (308, 338, cf. 110) ; Coitier dit au roi agonisant que la vie s'use comme les pourpoints (396), et le prêtre lui affirme que « le drap du trône s'usait et s'envolait en haillons au souffle de Dieu » (395, cf. 417). Charles est sûr d'avance qu'il n'aura « pour manteau royal qu'un linceul et pour trône qu'une bière (357).

On nous fait voir « l'orgueil en habits dorés » (73) et les courtisans, « tous fiers d'un nom qu'on leur jette comme un manteau sur les épaules d'un mendiant » (322).

La vie est « un long voile noir » (176), et l'ambitieux jeune auteur se propose de montrer la vérité, c'est-à-dire de « jeter le suaire des morts sur la robe de la fiancée » (406) ; de « soulever la robe de la prostitution » (69) ; « partout le vice... insulte la vertu... comme le châle usé de la fille de joie qui effleure en passant la robe noire du prêtre » (260).

Enfin le gros réalisme se manifeste dans la déclaration que tel tavernier est « lourd comme sa bière, aussi poltron qu'un fond de culotte usée, qui n'ose pas se montrer au grand jour » (282). Comme on le voit, ce groupe a bien plus d'originalité que celui des fleurs.

La nourriture les boissons et les appétits servent naturellement à traduire l'amour passionné, mais le plus souvent même ces images expriment le malheur et la misère, la rage, la haine, le pessimisme. Si l'on se nourrit de pensées d'amour et de volupté (428, 166), si l'on en a soif (251), si l'on boit la vie dans le regard de la bien-aimée (91), et savoure la débauche, pourtant l'amour ne tarde pas à avoir un goût âcre et brûlant (252, 477). Cependant l'amour et la vie étant inévitables, il faut les boire, il faut s'en abreuver (100, 103) ; on revient toujours à la passion comme un homme « ivre... qu'on forcerait à boire encore » (272) ou « comme ceux qui se désaltèrent avec l'eau salée de la mer et que la soif brûle toujours » (273) (24). Rappelons l'homme singe qui meurt de faim à deux pas des vivres, et la fille de joie qui est comparée à un morceau de viande à l'étal du boucher (217, 471).

A cause de la gabelle, il faut que les pauvres de *Loys XI* assaisonnent leurs légumes avec leurs pleurs (284), et arrosent leur pain de larmes amères (286) !

Quant aux haines, le breuvage préféré des Don Garcia et des Isabeau, c'est ce vin rouge du sang, qui enivre mieux que le vrai (44, 47, 126, 294, 472). Les Gantois, grevés d'impôts perçus même sur les boissons pour que la noblesse puisse s'abandonner aux orgies, brassent de la bière amère pour le duc, et un brasseur annonce en termes de son métier que « tout cela va éclater maintenant, car lorsqu'il y a longtemps que les haines et les pleurs fermentent dans l'âme, au jour du festin, elles bondissent comme un bouchon de bière et brisent la tête du gourmand qui s'en nourrit » (285-286).

Les images tirées de l'homme ne sont pas plus riantes que les autres et là même où elles le sont elles s'appliquent à des faits bien sombres. Le cœur ne se déride pas souvent (62) ; les désirs ne naissent que pour mourir le lendemain (244) ; les joies passent comme un sourire et la vie est « une larme cachée par un sourire » (424, 459) ; le bonheur est un rire forcé qui sent « le bouffon que l'on paye », ou un rêve d'enfance oublié plus tard (61) ; ce ne sont que les épées qui se mettent en danse, à moins que ce ne soit les trépassés (404, 287, 438). La vie est un « long cri d'angoisse » (166) (25), « une malédiction » partie de la

(24) Voir aussi « liqueurs qui brûlent » (423), « faim » (289), « vivres » (217). On doit ajouter à toutes ces images les vieux symboles de la vie comparée au voyageur qui meurt de soif et de faim dans le désert (412), du malheur assoiffé, insatiable, dévorant, ou de l'existence dont on s'enivre pour en devenir saoul (par exemple pp. 30, 140, 142, 415).

(25) Cf. *Atala* : « ...ce long cri de douleur qui s'élève de cette vieille terre » (Garnier, p. 58).

poitrine d'un géant (404), et l'aimer c'est aimer une femme laide (405).

C'est une vieille femme édentée et hideuse appelée la Mort qui est la vraie nourrice du monde, qui l'endort chaque soir (154) ; l'éternité attend l'homme dans son lit de nocces, elle nous presse, elle nous embrasse, mais il faut la payer avec tout ce que l'on possède « avant de se mettre dans la couche qu'elle vous donne » (425, cf. 272). La tombe, c'est le seul vrai sommeil (478) et la Mort même, faucheur fatigué, aspire à mourir, et « comme un fossoyeur » à s'endormir sur ses tombes (438, 442). Interrogée sur ce qu'elle sait, l'histoire répond : « Rien, Satan, car tu m'occupes tout entier (*sic*) ; je sens toujours tes deux griffes qui m'appuient sur les épaules et parsèment ma route de sang... Quand donc pourrai-je me mêler à la caravane funèbre, moi son conducteur et son maître » (463, 464). Satan montre orgueilleusement au Christ « les empires qui s'écroulent, les croyances qui s'écroulent comme les temples..., la luxurieuse Asie qui s'enivre de ses parfums et s'endort comme une sultane ivre..., l'Amérique... jeune mais esclave ; et l'Europe comme une folle tournant ses machines et disant qu'elle te méprise » (431). On a vu que le philanthrope aime les autres hommes comme un naturaliste aime un musée d'animaux (470), et quant à la bonté céleste, Dieu qui tente l'homme est aussi cruel qu'un enfant qui torture un hanneton (404).

La vanité fille aînée de Satan (173), est une vieille folle nichée dans les cœurs (404) ; l'orgueil se pavane partout (459). L'homme est souvent lâche. Le cœur humain est « un régiment qu'on fait manœuvrer » (245) ; Ernest finit par trembler devant la passion « comme ces enfants qui s'enfuient de la mer en disant qu'elle est trop grande » (253).

Si le groupe de l'homme compte de très nombreuses images, cette abondance est surtout due à la grande fréquence des comparaisons tirées des maladies, des douleurs et des défauts physiques. Ce n'était pas pour rien que Flaubert avait été « élevé dans un hôpital », avait « joué, tout enfant, dans un amphithéâtre de dissection » (*Corr.*, VI, 12), et avec sa sœur avait souvent grimpé au treillage à côté de cet amphithéâtre et « suspendu entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ! Le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient ! » (*Corr.*, III, 269).

A l'époque des premières œuvres de jeunesse, l'image patho-

logique représente plutôt une tournure d'esprit qu'une observation attentive de la part de Flaubert, mais il n'y a aucun doute qu'un grand nombre des métaphores qui suivent, reflètent son milieu en même temps que ses préoccupations philosophiques qui, elles aussi, n'étaient pas sans subir l'influence de ce milieu.

Il faudrait convenir que, pour la plupart, ces images présentent peu d'originalité dans le développement. On dirait que, cette fois comme souvent ailleurs, dans son désir d'« épater le bourgeois » par les exagérations de son pessimisme, qui est pourtant des plus sincères, il asphyxie sa pensée sous l'amas des images pathologiques. D'autre fois, lorsque le cœur n'y est pas, nous assistons à l'agonie de telle pensée « avortée » qui en dépit du faible secours de l'image meurt « d'une fluxion de poitrine, faute de chaleur » (277).

Notre pessimiste nous promène à travers cet hôpital qu'est pour lui la vie, et il s'arrête à chaque pas pour sonder toutes les plaies de l'humanité, exposer (sans panser !) les blessures saignantes, les cancers, les brûlures, montrer les paralysies, les agonies, les suffocations, les dernières palpitations, les tressaillements et les spasmes suprêmes, et finir par disséquer les cadavres et suivre la décomposition qui s'ensuit (26). Quelques exemples, choisis pour la plupart parmi les moins violents, suffiront pour représenter les autres. Rappelons pour mémoire Ernest, savant à la page, anatomiste cruel du cœur féminin, qui finit par fuir l'atmosphère empoisonnée de sa salle de dissection, et chez qui la raison a mangé le cœur (242, 255, 265). Les ans sont « boiteux dans l'espérance » (193) ; Louis XI déclare que la France, menacée de guerre et de rébellion, a « les coups d'épée sur le corps et la peste dans le ventre » (340), et pour le duc de Bourgogne, découragé, les défaites de Beauvais, Granson et Morat sont trois plaies qu'il a dans le cœur, « elles saignent toujours et m'étouffent » (350).

Au contact du monde le cœur se rétrécit, et la nature paraît

(26) Voir pour des métaphores tirées des douleurs physiques, p. 263 ; des plaies, p. 350, 69, 83, 100 ; des accidents, p. 318, 264, 253, 161, 326 ; du meurtre et des supplices, 161, 80, 413, 414, 415, 265, 120 ; des blessures, p. 406, 122 ; des cancers, p. 158, 166, 117, 126, 123 ; des brûlures, p. 403 ; des paralysies, p. 176 ; des étouffements ou étranglements, p. 175, 255, 350 ; de l'empoisonnement, p. 255, 103 ; des défauts physiques, p. 405, 176, 193, 279 ; de la peste, p. 120, 340 ; des opérations médicales, p. 326 ; de l'agonie, p. 122, 247, 176, 432, 438, 403, 120, 350, etc. ; de la mort, p. 23, 241, 29, 403, 176, 30, 341, 351 ; des cadavres, p. 61, 213, 217, 410 ; de la dissection, p. 242 ; de la corruption, p. 458 ; de l'enterrement, etc., p. 30, 37, 69, 132, 29, 296, 459 ; des fantômes, etc., p. 23, 228.

avortée, vieillie « comme un enfant contrefait et bossu qui porte les rides du vieillard (176) ; l'existence est un rôle, une longue agonie, un sépulcre où l'on est enterré vif (432). Après qu'on est resté longtemps dans le tombeau de la vie (29), que rien ne palpète plus dans le cœur paralysé (176), on comprend enfin que la réalité suprême est une tête de mort (217). Les juges ne montent-ils pas à leurs tribunaux sur les têtes des morts qu'ils ont abattues ? (410). Et la misère égorge, étrangle, dissèque l'homme et après jette ses os à la voirie (414).

Il y a un certain nombre d'images tirées des produits manufacturés et des constructions, ainsi que des vêtements, qui doivent être groupés avec ces autres figures, puisqu'il y est question de cercueils, de tombes, de suaires, de linceuls. L'antithèse chère à Flaubert paraît dans les symboles du trône et du cercueil. Parti de la déclaration d'Henri III que, puisque Guise voulait un trône, il lui donnait un cercueil (37), il développe plus tard l'antithèse en faisant dire à Charles le Téméraire, parlant de Louis XI : « J'ai son trône entre mes mains, j'en brise les planches et j'en fais son cercueil » (296), et ce n'est pas autrement que la Mort parle au roi dans la *Danse des Morts* (450). De même Charles, qui a des prémonitions que la neige où il se bat sera son linceul (357), dit un peu plus loin : « Je n'aurai pour manteau royal qu'un linceul et pour trône qu'une bière » (357). A ces images ajoutons quelques autres exemples typiques des images tragi-comiques de Louis XI. Ce bon roi, malade, ennuyé et pensant à tous ses actes passés, remarque qu'il a « le cœur vide comme un échafaud nettoyé et balayé » (378), et Alice de Montsoreau lui dit : « Tu as l'âme dure comme le bois de tes gibets » (381).

Les images du feu et des animaux, très au-dessus de la moyenne en fréquence, ont elles aussi, parmi beaucoup de banalités, quelques développements assez intéressants.

Il est inutile de dire que les feux de la passion fournissent une bonne partie des métaphores de la première de ces sources. On en a vu tout un groupe en examinant l'histoire de l'homme singe, être violent et faible rempli de brasiers et de cendres (231), de foudre qui répand la dévastation partout et meurt dans une flaque d'eau, ou de volcans cachés sous la neige (213, 231, 216), sans parler du Vésuve de la passion de Mazza, qui se déchire et répand sa lave sur ces fleurs, ses enfants (267). Dans *Loys XI* la couleur locale est violée, mais comme dans les autres images volcaniques la situation psychologique est nuancée par deux passages. Comines ayant remarqué que Charles était un volcan,

Louis observe : « Mauvais système, l'enfant, les charbons brûlent plus que la flamme » (300), mais pour Charles ces colères ont leur raison d'être : « Laissez-moi, morbleu ; ...laissez bouillonner ma rage, de peur que sa lave ardente ne se répande sur vous et ne vous brûle » (298) (27).

Les animaux métaphoriques de bien des poètes sont des gazelles, des paons, mais pas chez Flaubert. Ils lui fournissent, eux aussi, comme les autres groupements, des images traduisant la haine, mais aussi la force sauvage de l'homme et ses doutes. Les bêtes domestiques représentent sa faiblesse. Les bêtes fauves des passions de toutes sortes, tigres, lions, sangliers, se ruent sur le bonheur et la bonté et les tuent, les déchiquètent (28), tandis que le serpent représente la bassesse rampante et la faiblesse. Il faudrait se borner à quelques citations. Garcia de Médicis ayant assassiné son frère pendant une chasse à courre, son père avant de le tuer lui dit que « la chasse est un royal plaisir..., mais quelquefois on oublie son gibier » (129). Le magnanime Louis XI n'en veut plus au frère qu'il a fait assassiner, « les lions ne s'acharnent pas aux cadavres » (341), mais pour Charles, le roi n'est qu'un fin renard qui finira sous les pattes du lion (295), et il lui promet de se faire une fourrure de sa peau de bête (297). Charles près de la débâcle dit au comte Robert, le « Sanglier des Ardennes » : « Sans doute vous venez de donner un coup de dent au lion qu'on croit mourant... vous venez me montrer les dents, mais, pardieu ! mon épée vous les cassera avant peu », à quoi le sanglier qui a dû s'inspirer d'*Henri III et sa cour* répond : « Elle se brisera elle-même avant cela, duc ; les brèches qu'elle a reçues l'ont si bien fatiguée, cette pauvre épée de Bourgogne, que sa garde est démontée et les armoiries en sont parties avec l'hon-

(27) Voir *Passion et Vertu*, p. 255. Ce goût des images volcaniques à cette époque de sa vie est très naturel, étant donné l'esprit des écrits, et son tempérament. Du reste on en trouvera la trace dans tous les chefs-d'œuvre, mais l'abondance de ces images et les développements qu'elles prennent sont un indice nouveau de l'influence de Victor Hugo. M. E. M. Grant a trouvé dans son œuvre plus de cent métaphores de volcans, dont un tiers dans les œuvres écrites avant 1831. En plus du tempérament d'Hugo, qui, ainsi que celui de Flaubert, y trouve de quoi se satisfaire, M. Grant montre que la fréquence des images volcaniques est probablement due aux éruptions du Vésuve, en 1822, et à d'autres événements géologiques, archéologiques, artistiques et littéraires de la première partie du dix-neuvième siècle (voir *Victor Hugo, Vesuvius and Etna*, dans *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. XI, n° 4, july 1930, pp. 33-61). Ajoutons que Chateaubriand se compare au mont Etna (*Atala*, *René*, Garnier, p. 83).

(28) Animaux sauvages en général : p. 50, 129, 287, 314, 473 ; tigres, p. 10, 48, 228, 322, 381 ; lions, p. 225, 228, 357, 353, 415, 41 ; serpents, p. 192, 236, 297, 470 ; loup, p. 286, 297, 53 ; renard, p. 53, 297 ; sanglier, p. 103, 293, 355 ; hydre, p. 415.

neur » (353), et il ajoute plus loin : « Je pourrais aussi me joindre à vos ennemis, mais je vous attends dans vos domaines, vous et vos limiers impériaux, et vous verrez alors qu'il faut un ogre et un géant pour manger de la chair du sanglier des Ardenes » (355).

Les images tirées des animaux domestiques sont peu intéressantes. Le peuple est un troupeau qui se laisse conduire à la boucherie, après avoir été bien tondue par les princes (45, 289) ; Satan monte sur la terre et lui fait plier les reins comme un cavalier qui fatigue son cheval (433) ; et les baisers périodiques du mari de Mazza lui semblent « froids et horribles comme ceux d'un singe » (252) (29). Ajoutons que d'après le fou de Louis XI, sous les couronnes « on ne trouve souvent que dindons de basse-cour qui ne valent..... ni leur vilain plumage ni l'arbre où ils perchent » (308), et le roi dit de La Balue et de l'évêque de Verdun : «... ces deux oies engraisées dans la basse-cour de France, sont maintenant dans leur cage » (318).

Force nous est de limiter cette étude aux images provenant des sources les plus usitées. Parmi les autres, telles que les constructions et les articles manufacturés, il y a un certain nombre d'exemples intéressants, mais ceux que nous avons donnés suffiront largement pour mettre en lumière ce qu'il y a d'intéressant à retenir en ce qui concerne les images inspirées des sentiments et des idées.



Il est utile de tâcher de préciser exactement quelles orientations révèle l'étude des images dans ces œuvres de jeunesse.

C'est le pessimisme et le doute philosophiques ou abstraits qui inspirent le plus grand nombre d'images appliquées aux idées et aux sentiments dans les œuvres de jeunesse jusqu'aux *Mémoires d'un Fou*. Nous avons compté 67 métaphores de ce groupe, qui est suivi de près par celui des images traduisant la faiblesse des divers personnages (61), et de plus loin par les suivants : le malheur et la misère (42) ; la méchanceté et la corruption (34) ; la colère et la haine (32) ; divers aspects de la pensée (renfermant le plus souvent du pessimisme) (29) ; diverses abstractions générales (22) ; l'amour passion, la volupté (21) ; l'amour dégradé, la débauche en amour (20) ; l'indifférence et le calme (17) ; les

(29) Voir aussi mouton, p. 188 ; chien, p. 178, 103, 362, 408 ; bestiaux, p. 289, 287.

enthousiasmes (17) ; les illusions de l'amour (15) ; la puissance et le courage presque toujours dans leurs aspects violents (14) ; la mort (13) ; la vie en général (12) ; la désillusion et le désespoir (12) ; le bonheur et la joie souvent fugitives comme les illusions (11) ; la vanité et l'orgueil (10) ; l'ennui et la vague mélancolie (10) ; les désillusions de l'amour (10) ; la guerre (9) ; les souvenirs et la rêverie (7) ; le succès (6) ; l'espoir (6) ; l'histoire (5) ; la peur (5).

On voit plus clairement l'esprit de toutes ces images subjectives en mettant ensemble celles qui ont rapport au nihilisme du jeune désabusé : pessimisme et doute philosophique, le malheur, la misère, la faiblesse, la mort, la désillusion et le désespoir en général et en amour, soit un total de deux cent seize images. La méchanceté et la corruption morale, la dégradation en amour, la colère et les convoitises violentes, la peur, la vanité et la guerre en fournissent cent dix autres. Par contre, le succès, la puissance, la bonté, l'espoir, le bonheur, l'enthousiasme ne réunissent que cinquante-quatre images et représentent le plus souvent de vaines illusions qui bercent momentanément les personnages. L'amour illusion et l'amour passion sont loués dans dix-huit images (comparés aux trente images où il est question des désillusions de l'amour et de ses aspects corrompus). Enfin, dans soixante-quinze autres images, la comparaison s'applique à des abstractions ou sentiments divers (souvenirs, pensée, histoire, vie, etc.). A ces chiffres comparés, il est inutile d'ajouter des commentaires, sinon pour souligner que l'idée de l'inéluctable misère de l'homme inspire deux fois plus de métaphores que celle de sa méchanceté et de sa corruption, et que si les désillusions et la dégradation en amour l'emportent largement sur ses illusions, toutefois l'amour garde aux yeux de notre romantique un attrait irrésistible et une grande beauté, même et surtout dans ses manifestations les plus violentes telles qu'on les voit dans *Quidquid volueris* et *Passion et Vertu*.

On a vu quels sont les rapports entre les idées et les sources où sont puisées les images qui les interprètent, on s'est rendu compte de la grande différence que fait dans le choix de l'image le genre d'idées auquel elle s'attache. Par exemple, le pessimisme plutôt abstrait, le malheur et la misère, le désespoir, la mort, la méchanceté, l'amour vénal et la débauche, et la vanité s'expriment le plus souvent en images empruntées à l'homme, tandis que pour traduire la force, le bonheur, l'amour idyllique ou passionné, le calme, etc..., l'homme n'est pas jugé digne d'être

place même relativement modeste. Et dans le groupe de l'homme, les maladies et la mort jouent un rôle très exceptionnellement grand parmi les images exprimant le malheur, la rage, et très grand parmi celles exprimant le pessimisme en général, le malheur, la méchanceté, les activités de la pensée. Ce fait que l'homme lui-même et ses faiblesses servent à exprimer la pensée pessimiste du jeune écrivain, ne font que souligner plus fortement la profondeur de ce sentiment chez Flaubert dès la première heure.

Ayant vu de près un grand nombre des images dans ces œuvres de jeunesse, on a pu fixer les raisons qui expliquent quelques-unes des différences dans la fréquence des diverses sources entre le groupe interprétant le monde extérieur et celui interprétant le monde intérieur, par exemple la fréquence des métaphores pathologiques dans ce dernier groupe qui reflètent le pessimisme profond du jeune Flaubert, comparée à leur rareté relative dans l'autre groupe, où sont chantées les beautés de la nature et les attraits du corps et de la voix humains. La fréquence plus grande des images tirées de l'homme dans le groupe objectif est due surtout au grand nombre de personnifications, qui du reste renferment le plus souvent une large part de pessimisme, tout comme les nombreux exemples de dépersonnification dans ce même groupe. Si dans les deux groupes la nature occupe une place à peu près moyenne au lieu de la position élevée que l'on aurait pensé constater dans une œuvre si frénétiquement romantique, cela est dû justement à cette tendance constante à prêter de la vie aux choses inanimées, tendance qui donne une importance exceptionnelle à la personnification, et qui est typique de l'activité imaginative de Flaubert dès les premières années. Et la tournure romantique de son esprit se manifeste dans la rareté des articles manufacturés ; s'ils atteignent une certaine importance parmi les images subjectives c'est uniquement à cause de leur emploi constant dans *Loys XI* comme symboles, ces images n'ayant rien de vraiment réaliste, puisqu'il est question de sceptres et de marottes, de couronnes, de trônes, de gibets, et de cercueils.

Les images traduisant les sons et les sens vagues abondent dans ces œuvres, ce qui est encore typique de leur esprit.

Les différences dans la fréquence des diverses sources d'images d'œuvre en œuvre s'expliquent le plus souvent par la nature de l'œuvre. Ainsi dans *Agonies* les images pathologiques abondent, dans *Ivre et Mort*, celles des appétits et des boissons, dans *Loys XI* celles des bêtes féroces et les symboles hiérarchiques, dans *Quid-*

quid volueris, dont le héros représente l'homme nature, dans *Passion et Vertu*, exposition de l'amour nature, les divers groupes du monde naturel, etc. Si le milieu géographique de chaque récit ne détermine pas, comme dans les grands romans de Flaubert, le choix de l'image, on a vu de très nombreux exemples de la recherche de l'expression figurée appropriée au personnage, à son genre d'existence ou à sa profession, à l'ambiance morale, à l'état d'âme, au moment, aux objets environnants, de sorte que même les images appliquées au monde extérieur sont rarement photographiques, mais plutôt baignées de sous-entendus, d'impressions. Si elles sont souvent gauches et même tout à fait mauvaises, cependant elles indiquent déjà une imagination qui penche naturellement vers l'établissement de ces associations complexes et profondes qui font de l'art de Flaubert quelque chose d'analogue à celui des poètes, qui suggèrent encore bien plus qu'ils n'expriment. A ce propos, il faudrait rappeler cet emploi du symbolisme, dont on reparlera tout à l'heure.

Si les images de cette période nécessairement imitative reflètent très souvent les lectures de l'auteur, il est assez remarquable que l'on ne constate pas souvent des emprunts textuels, à moins que l'auteur lui-même ne les indique comme tels. Toutes proportions gardées, il digère ses lectures et les incorpore dans son propre sang, et dans le sang de chaque composition, comme il conseillera plus tard aux autres de le faire. Et si le détail réaliste puisé dans son expérience personnelle n'est pas encore bien fréquent, cependant il existe, tantôt dans les nombreuses images inspirées par l'hôpital et l'amphithéâtre de dissection et par ses vagues connaissances scientifiques où il est question d'aimants et de galvanisme, tantôt dans les descriptions du commis, des personnages secondaires de *Quidquid volueris*, de la tenancière du cabaret dans *Ivre et Mort*. Mince filet, bien entendu, mais où se reflète, outre un certain réalisme, un sens de l'ironie et même de l'humour que l'on n'a pas assez reconnu dans ces premières œuvres. Pour s'en convaincre, on n'aurait qu'à songer non seulement à ces passages que nous venons de rappeler, mais aussi à mainte réplique de *Loys XI* dont la verve dépasse parfois celle de Dumas, à la description des singes dans *Quidquid volueris*, et même à quelques-uns de ses préfaces et épilogues, qui le rapprochent vaguement de Gautier.

Une étude de la fréquence par page des images dans les différentes compositions de la première grande période finissant avec les *Mémoires d'un Fou* et dans les différentes subdivisions de cette

période, révèle d'assez grandes différences. La même remarque s'impose pour la fréquence et la valeur comparée des images appliquées aux mondes des sens et des sentiments, ainsi que pour les rapports de fréquence et de valeur entre les différents sens (forme, couleur, etc.).

On ne pourrait recommencer une étude détaillée de ces proportions. Il suffit d'indiquer que, dès les premiers écrits, les images sont plus fréquentes que dans les grandes œuvres de Flaubert, et que l'ensemble des images de cette période et de la période suivante finissant avec *Novembre* représente de beaucoup la plus grande fécondité de toute la carrière de Flaubert. Il faudrait ajouter à ce fait un autre aussi significatif : l'idylle de Trouville marque la date d'un fléchissement considérable dans la fréquence des images, si on la place en 1836 ; mais en 1837 et surtout après le nouveau et décisif séjour à Trouville en 1837, elles deviennent à la fois beaucoup plus nombreuses et plus fortes, augmentant en abondance, à de rares exceptions près, jusqu'aux *Mémoires d'un Fou*. Ce sont là des indications précieuses du naturel de la force métaphorique chez Flaubert et des rapports intimes entre l'image et l'homme.

En ce qui concerne la fréquence comparée des images traduisant les apports des sens et ceux des idées et sentiments, c'est le monde subjectif qui prédomine de beaucoup (75 %) dans les toutes premières œuvres, celles de la treizième et de la quatorzième années ; il y a un changement décidé pour les dix-huit mois suivants, surtout après l'aventure de Trouville où le jeune auteur donne une plus grande place aux sensations et descriptions, avec ce résultat que le monde objectif compte presque autant d'images que l'autre. Enfin avec l'époque qui suit la vraie découverte de son amour pour M^{me} Schlesinger, de nouveau les images subjectives prédominent encore plus que dans la toute première période, montrent en général une progression très rapide de *Quiquid volueris* à *Agonies*, à partir de laquelle composition (et à l'exception de la *Danse des Morts*) leur place reste relativement stable jusqu'à *Par les Champs et par les Grèves*. Comme pour la fréquence par page des images, cette période devance de beaucoup toutes les autres périodes de la vie de Flaubert en fréquence comparée de métaphores appliquées au monde subjectif.

De cette comparaison, il faudrait rapprocher la question de la valeur des images dans les deux groupes. Les deux premières époques, finissant l'une avec la rencontre à Trouville et l'autre

une année plus tard, sont devancées de très loin, dans les deux groupes, par la période suivante et à peu près dans les mêmes proportions pour les deux groupes (30).

C'est-à-dire que l'épanouissement de l'amour dans la vie de Flaubert est accompagné non seulement d'une grande augmentation dans la fréquence des images, et dans l'importance numérique de celles qui traduisent les émotions et les idées, mais aussi d'un grand progrès dans la valeur intrinsèque et organique des deux classes d'images considérées au point de vue du style et comme instrument d'analyse psychologique et idéologique. Mais ici encore, les différences entre œuvres et entre les deux groupes pour telle ou telle œuvre sont assez nombreuses et marquées (31).

Ces différences ne permettent guère de conclusions, sinon que l'inspiration, le « souffle » des divers récits est très inégal, et qu'en général la valeur des images suit de près la valeur du récit, et surtout que les premiers essais dans un genre nouveau sont le plus souvent nettement plus faibles que ceux qui les suivent.

En jugeant les métaphores et symboles de ces récits, on ne saurait perdre de vue que ce sont des *juvenilia*, que l'auteur les a écrits parfois comme devoirs d'écolier sans doute, mais plus souvent à ses heures de loisir pendant l'année scolaire, qu'ils furent véritablement jetés sur le papier sans aucun souci sérieux de la composition, sans ratures, au courant de la plume, et qu'il y a incontestablement progrès d'année en année, et surtout à partir du moment où l'amour entra dans sa vie et enrichit ses expériences, son tempérament et ses idées, époque qui coïncide, sans doute, avec le développement physiologique de l'adolescence, ce qui explique l'arrivée et l'épanouissement de cet amour et du talent particulier du jeune écrivain. Les pages sont encombrées d'un énorme fatras sans doute, et les pires excès du romantisme y trouvent leur très large place, mais il ne faudrait pas juger trop vite que l'image à cette époque est artificielle et

(30) Premières époques, images relativement intéressantes et bonnes : subjectives, 25 % ; objectives, 28 %. Deuxième époque, subjectives, 48 % ; objectives, 54 %.

(31) Par exemple les images dans les récits sur le duc de Guise et sur Isabeau de Bavière sont de beaucoup supérieures à la première longue « nouvelle » moderne, *Un Parfum à sentir*, qui les suit ; les images du *Voyage en Enfer*, qui vient tout à fait au commencement, valent beaucoup mieux que celles de la *Femme du Monde*, œuvre symbolique du même genre écrite en une demi-heure, paraît-il, un an plus tard ; la *Danse des Morts* dépasse très nettement en intérêt pour nous, *Agonies*, l'œuvre sœur qui la précède immédiatement, et à son tour est assez nettement dépassée par *Ivre et Mort* qui la suit et qui précède immédiatement les *Mémoires* ; enfin les écrits inachevés ne contiennent que des clichés ou des gaucheries métaphoriques.

laborieusement recherchée, puisque justement on a vu qu'elle abonde le plus et atteint son plus grand intérêt, sa plus grande force et sa plus grande utilité, dans les compositions écrites avec le plus d'enthousiasme et le moins d'effort. Enfin d'assez nombreuses métaphores rendent un réel service à leur créateur, tantôt comme symboles, tantôt comme suggestions, tantôt comme expression directe pour tel ou tel développement descriptif, philosophique ou psychologique ; et d'autres, encore plus nombreuses aident le lecteur à pénétrer plus avant dans le tempérament de ce curieux jeune représentant de la troisième génération romantique.

Quant au détail symbolique, cher aux romantiques, on a pu se rendre compte que, chez Flaubert, l'instinct symbolique semble s'être développé de très bonne heure, les tout premiers écrits manifestant non seulement un goût très prononcé pour le symbolisme et l'allégorie, mais aussi un talent dans son emploi qui dépasse son talent métaphorique. Et il est très intéressant de noter que, si les procédés métaphoriques de la grande période trouvent des ancêtres dans ces écrits de jeunesse, cependant il est assez rare que les images elles-mêmes semblent remonter à ces écrits, tandis que non seulement dans l'emploi, mais aussi dans le choix des détails symboliques, les œuvres d'adolescence et celles de vingt ou trente ans plus tard présentent de frappantes ressemblances.

CHAPITRE III

Les Mémoires d'un Fou

La dédicace des *Mémoires d'un Fou* adressée à son camarade de cœur et confesseur intime, Alfred Le Poittevin, ainsi que les premières pages de ces confessions, indiquent nettement quel curieux mélange de sentiment tout à fait personnel, d'élans libres, d'exagération et d'affectation compose ce récit d'un intérêt extrêmement inégal, écrit probablement vers la fin de 1838 (1), et dont la valeur principale réside dans le fait qu'il contient une partie autobiographique de toute première importance.

L'auteur commence par dire à son ami que ces soixante-quinze pages renferment une âme entière. La sienne ou celle d'un fou ? Il ne sait lui-même. Ayant voulu d'abord *pousser* le scepticisme aux dernières limites du désespoir et *forcer* l'expression à plaisir, dit-il, « en écrivant, l'impression personnelle perça à travers la fable, l'âme remua la plume et l'écrasa... Si le mot paraît souvent surpasser le sentiment qu'il exprime..., ailleurs il a fléchi sous le poids du cœur » (483).

Au lecteur il annonce qu'il va écrire un livre qui ne parle ni des chemins de fer ni de la Bourse, mais d'un fou, c'est-à-dire du monde. Sa méthode ? « Je ne sais pas plus que vous ce que vous allez lire, car ce n'est point un roman... avec des jalons pour faire serpenter la pensée dans des allées tirées au cordeau. Seulement je vais mettre sur le papier tout ce qui me viendra en tête, mes idées avec mes souvenirs... du blanc et du noir, des sanglots partis d'abord du cœur et étalés comme de la pâte dans des périodes sonores, et des larmes *délayées dans des métaphores romantiques* » (484) et il finit en insistant de nouveau sur le fait qu'on aurait tort de voir dans ces pages autre chose que les récréations d'un pauvre fou.

(1) D'après Descharmes, qui l'a vue, la dédicace porte la date du 4 janvier 1839. Voir *Flaubert... avant 1857*, p. 64.

Il a bien tenu ces promesses, et comme on peut se l'imaginer, la valeur des *Mémoires* ne se trouve guère plus grande pour cela.

On peut facilement admettre avec l'auteur que les soixante-quinze pages des *Mémoires* sont bien « délayées dans des métaphores romantiques ». La fréquence par page des images toutes ensemble vient en tête de toutes les œuvres importantes de Flaubert, et cela à cause de la surabondance de celles qui s'appliquent aux sentiments et aux pensées (approximativement 225), tandis qu'il n'y en a que 35 s'appliquant au monde extérieur. Vraiment il y a une note très juste dans la déclaration suivante : « Enfant, j'aimais ce qui se voit ; adolescent, ce qui se sent », et peut-être aussi un peu dans le reste de la phrase : « homme (*sic*), je n'aime plus rien » (487). Perdu dans les souvenirs encore brûlants de Trouville et dans l'évocation de sa jeunesse, de ses élans et de ses refoulements, de ses enthousiasmes et de ses désillusions, il n'accorde au monde physique une place d'importance que pour servir de cadre aux idylles d'amour qu'il évoquera, et pour peindre les héroïnes de ces idylles.

La principale de ces idylles, on l'a bien vu, c'est justement cette rencontre de Trouville, aux répercussions si profondes et prolongées dans la vie de ce jeune poète, qui a revisité cette terre sainte en pèlerin ému avant de commencer ses *Mémoires*, et a écrit presque la moitié des soixante-quinze pages avant de vaincre sa pudeur et de livrer à l'encre les secrets de son *sanctum sanctorum*.

Il faut ajouter que l'inspiration littéraire la plus directe de ces pages est à peu près certainement Rousseau avec ses *Confessions*, qu'il venait de finir et qui l'enthousiasmaient (2). Mais, comme le dit M. Thibaudet, « Rousseau tire de son malheur et de son échec un rêve d'amour et de reconstruction, tandis que ce qu'appellent les imprécations du jeune Flaubert, c'est l'écroulement, la ruine de tout ; les déclarations de Rolla viennent relayer les *Confessions*, et la philosophie du jeune homme est à peu près celle des *Blasphèmes* » (3). Sans oublier la présence fréquente de Don Juan, René, Werther, et d'autres encore (4). Ce qui

(2) « Je suis à moitié des *Confessions* de J.-J. Rousseau ; c'est admirable. Voilà la vraie école de style » (I. 32, datée du 11 octobre 1838) ; « J'ai presque fini les *Confessions* de Rousseau... ; cette œuvre admirable... est la vraie école de style » (Lettre suivante, écrite le 28 octobre).

(3) *Flaubert*, p. 19.

(4) M. Degoumois a fait une analyse suivie des nombreux rapports entre les *Mémoires d'un Fou* et *Werther* (*op. cit.*, p. 38 à 42), pour conclure par la judicieuse remarque que Flaubert « n'a eu d'autre source que son propre cœur », mais il éroît que « la lecture des souffrances du jeune Allemand l'a

n'empêche que les parties les plus intéressantes sont strictement personnelles et autobiographiques, et imprégnées d'émotion rétrospective.

Sans plus tarder, abordons l'intrigue en nous servant des images. Dans le deuxième chapitre, d'abord il est question de la vie de l'auteur, vie paisible et silencieuse, « comme un tombeau dont l'âme serait le cadavre » (485). Froid devant le clinquant d'une société ennuyeuse et guindée, il s'éloigne de la vie banale, il se sent mourir et rit de sa lente agonie, « comme cet épicurien qui se fit ouvrir les veines, se baigna dans un bain parfumé et mourut en riant » (485). L'hydre du doute le dévore (486). Il aime la nature, mais devant la mer il rêve à un abîme, jadis un océan violent, maintenant un gouffre sans tempête qu'il porte en lui (486-7). « On me dit de reprendre à la vie.... Et comment la branche cassée peut-elle porter des fruits ? comment la feuille arrachée par les vents et traînée dans la poussière peut-elle reverdir ? » (487). Il est « haletant avant d'avoir couru » (487).

Comme il avait été heureux en lisant, en écrivant ! « Comme ma pensée dans son délire s'envolait haut, dans ces régions... où il n'y avait... ni planètes ni soleils..., un infini plus immense... que l'infini de Dieu, où la poésie se berçait et déployait ses ailes dans une atmosphère d'amour et d'extase... Comment rendre par la parole cette harmonie qui s'élève dans le cœur du poète, et les pensées du géant qui font ployer les phrases comme une main forte fait crever le gant qui la recouvre ?... La parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée » (488). C'est-à-dire que déjà notre amateur d'art connaît les « affres de la phrase », mais on sent bien que la raison en est que la langue du jeune écrivain est un filet bien lourd et bien troué pour attraper les papillons noirs de sa pensée qui voltigent sans cesse en tous sens, sans se poser nulle part (488). Mais à force de disséquer les hypothèses, il comprend que l'homme n'est qu'un « grain de sable, un pauvre insecte aux faibles pattes », qui tâche en vain de se retenir à toutes les branches, vertu, amour, égoïsme, ambition, Dieu (488). « Je vins à douter de tout... mon cœur avait des rides... J'étais froid et calme comme la pierre d'un tombeau... J'en vins à douter de la vertu, fragile idée dressée... sur l'échafaudage des lois, plus vacillant encore » (489). La tête de mort sur sa cheminée

éclairé sur sa propre peine ». Estève, Deschames et M. Coleman ont signalé diverses traces d'influences possibles : Byron, *René*, *Ahasvérus*, Montaigne, Musset, Gautier, etc., mais elles sont éparses et vagues.

devient pour lui le « symbole de la vie et comme elle froide et railleuse » (489).

Au chapitre suivant, le voilà au collège, où ses camarades se moquent de lui, lui « dont l'esprit se noyait sur les limites de la création » (491) ! Il rêve gloire et voyages lointains, et il évoque l'Orient en une page que nous avons déjà vue en partie et qui est intéressante par la netteté de sa vision et l'émotion à peine dissimulée qui l'anime, ainsi que par son style qui n'est pas sans une certaine sonorité et promesse de beauté (5). Tout étant image et visualisation, il n'a guère recours ici aux métaphores (491).

Alors viennent naturellement les visions « historiques », c'est-à-dire que sa « pensée aventureuse, échappée comme une cavale sans frein », évoque Rome, « cette belle reine se roulant dans l'orgie... Néron, avec ses amours de tigre et ses festins de géant.. »

Ensuite, après la déclaration très juste et strictement autobiographique que son genre d'esprit, froissé par le contact des autres, occasionna en lui « une irritation nerveuse » qui le rendait véhément « comme le taureau malade de la piqure des insectes », il passe en revue les cauchemars qui l'assiègent avec la netteté des hallucinations (de nouveau des hallucinations !), pendant lesquels les objets s'éclairent comme d'un incendie, les rires ressemblent aux râles, le chant du vent lui « déchire la poitrine avec un stylet » (493-4).

L'existence d'horloge qu'il mène à l'école, où tout est « mâché d'avance », étouffe le jeune homme vierge de sensations et désireux d'en avoir. Il dévore avec volupté *Byron*, *Werther*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*.

« Je me nourris donc de cette poésie âpre du Nord, qui retentit si bien comme les vagues de la mer, dans les œuvres de Byron... Tous ces échos inconnus à la somptueuse dignité des littératures classiques avaient pour moi un parfum de nouveauté... » (496).

« Mais... malheur à cette aridité de la civilisation qui dessèche et étiole tout ce qui s'élève au soleil de la poésie et du cœur ! Cette vieille société corrompue... ce vieux juif cupide mourra de marasme... sur ces tas de fumier qu'il appelle ses trésors (497)... Les races s'éteindront au berceau, comme les plantes battues par les vents qui meurent avant d'avoir fleuri (499)... Vers quel océan ce torrent d'ini-

(5) Voir p. 491. Par netteté de vision nous ne voulons point dire justesse, puisque sa conception de l'Orient est basée sans doute sur ses lectures de Byron et d'Hugo.

quités coule-t-il ? Ceux qui veulent palper ce monde malade se retirent vite, effrayés de la corruption qui s'agite dans ses entrailles... Quelle religion aurons-nous ? Être vieux... et marcher encore dans le désert comme les Hébreux qui fuyaient d'Égypte (499)... Chacun se rue où le pousse son instinct, le monde fourmille comme des insectes sur un cadavre, les poètes passent sans avoir le temps de sculpter leurs pensées..., tout brille et tout retentit dans cette mascarade..., la débauche froide lève sa robe..., horreur ! horreur ! » (500).

« ...Un sombre ennui m'enveloppe comme un linceul partout où je vais ; ses plis m'embarrassent..., la vie me pèse comme un remords... J'ai... des réminiscences enfantines qui viennent encore me réchauffer dans mon isolement, comme des reflets de soleil couchant par les barreaux d'une prison... Amours du jeune homme, ironies de l'âge mur, ô ! vous revenez souvent avec vos couleurs sombres ou ternes, fuyant..., comme les ombres qui passent en courant sur les murs, dans les nuits d'hiver... D'autres [souvenirs] sont mornes et froids comme les journées pluvieuses (500-1)... Je rêvais la mer, des lointains voyages, les amours, les triomphes, toutes choses avortées dans mon existence, cadavres avant d'avoir vécu... j'ai porté à ma bouche tous les fruits, ils m'ont semblé amers, je les ai repoussés et voilà que je meurs de faim..., car est-ce vivre de voir le présent comme une cage, l'avenir comme un linceul ? » (502).

Sur cette note réjouissante finit la première partie des *Mémoires*. Ces images, choisies parmi les moins banales, représentent bien l'esprit des autres. Elles traduisent directement, pour la plupart, des abstractions, des pensées philosophiques plutôt que des analyses serrées de caractère, et on y reconnaît en général un bagage qui traîne sur les grandes routes littéraires depuis longtemps. Mais si elles représentent souvent un délayage, elles servent assez fréquemment à mettre en relief, en grosses couches noires ou rouges, le tempérament de leur auteur et la crise qu'il traversait.

A partir du chapitre X commencent les souvenirs du grand amour qui viennent se poser sur le bord des flots noirs de son pessimisme, comme des primevères sur la rive du Styx, primevères qui du reste ne tardent pas à se faner comme d'habitude chez Flaubert.

Il aborde ces souvenirs « avec une émotion toute religieuse » et avec douleur aussi, car ils représentent « une large cicatrice au cœur qui durera toujours » (504). La scène de la rencontre, qu'il esquisse dans une comparaison heureuse, est un village au bord de la mer (Trouville) :

« village... charmant avec ses maisons entassées les unes sur les autres, noires, grises, rouges, blanches, tournées de tous côtés, sans

alignement et sans symétrie, comme un tas de coquilles et de cailoux que la vague a poussés sur la côte (504)... A gauche, des rochers où la mer battait paresseusement dans ses jours de sommeil les parois noircies de varechs ; puis, au loin, l'océan bleu sous un soleil ardent, et mugissant sourdement comme un géant qui pleure » (505).

Un jour l'adolescent retire « une charmante pelisse rouge » hors de portée de la marée qui monte sur le sable « festonné d'écume ». Au repas de midi, la propriétaire de la pelisse le remercie de son acte. La description de la déesse est assez détaillée. Les quelques images servent surtout à indiquer des impressions, quoique le « mot juste » trouve sa place çà et là : « Sa peau était ardente et comme veloutée avec de l'or... ; on voyait des veines d'azur serpenter sur cette gorge » (506). Dans les descriptions, comme presque toujours chez Flaubert, à partir de la rencontre de Trouville, ce sont les yeux qui, avec la voix, font l'impression la plus forte, et l'image suivante est l'ancêtre d'une très longue lignée d'autres qui traversent toute l'œuvre de Flaubert, sans ajouter grand'chose à sa gloire du reste, mais indiquant combien cette première empreinte reste indélébile dans sa mémoire, et combien l'image du monde extérieur doit à l'affectivité de l'écrivain : « Quel regard ! je vois encore cette prune ardente sous un sourcil noir se fixer sur moi comme un soleil » (506, cf. 538).

Inutile de dire que dès lors le jeune adolescent est pris, qu'il se noie dans les extases, qu'il hante la plage où Elle se baigne, qu'il pleure en voyant le flot effacer les pas de Maria, qu'en sa présence il était pris d'émotion religieuse :

« J'étais immobile de stupeur, comme si la Vénus était descendue de son piédestal et s'était mise à marcher. C'est que, pour la première fois alors, je sentais... comme un sens nouveau. J'étais baigné de sentiments... tendres, bercé d'images vaporeuses... J'aimais (507). J'étais dans l'étonnement du cœur qui sent sa première pulsation. J'étais comme le premier homme quand il eut connu toutes ses facultés... Une voix m'était venue dans l'âme. Un rien, un pli de sa robe, un sourire, son pied, le moindre mot insignifiant m'impressionnaient comme des choses surnaturelles (6), et j'avais pour tout un jour à en rêver (508). Maria avait une enfant... Comme j'aurais recueilli un seul de ces baisers jetés, comme des perles, avec profusion sur la tête de cette enfant » (509).

(6) On verra qu'il en est de même pour le Frédéric de *l'Éducation sentimentale*, l'image du soleil s'y trouvant aussi ; *Le Lys dans la vallée* de Balzac a de nombreuses images où M^{me} de Mortsauf est représentée en sainte, etc. Voir Burton, *op. cit.*, p. 9. Cf. *Mémoires d'un Fou*, p. 512, et surtout p. 525.

Le passage suivant, qui rappelle vaguement *Le Lac* de Lamartine, indique l'attrait qu'exerçait sur le jeune amoureux la voix de cette belle femme :

« Nous fîmes bientôt une connaissance plus intime (510). Elle avait des mots simples qui portaient en relief et surtout avec tant de négligé et de grâce... vous auriez dit qu'elle chantait. Un soir son mari proposait une partie de barque... vers neuf heures nous partîmes... Maria se mit à parler. Je ne sais ce qu'elle dit, je me laissais enchanter par ses paroles comme je me laissais bercer par la mer... C'était tout le charme d'un rêve avec toutes les jouissances du vrai... Comme j'étais heureux ! bonheur du crépuscule qui tombe dans la nuit, bonheur qui passe comme la vague expirée, comme le rivage... » (512-513).

Plus tard, lorsqu'il rôde sous sa fenêtre, la nuit, d'autres images moins pures assaillent l'imagination torturée du jeune amoureux : « J'étais comme ces gens qu'on fait mourir de faim dans des cages et entourés des mets les plus exquis... j'avais du feu dans les veines... de la lave dans l'âme » (513, 514) (7).

Enfin « elle partit... Adieu pour toujours ! Elle partit comme la poussière de la route qui s'envola derrière ses pas... C'était dans mon cœur un chaos, un bourdonnement immense, une folie... » (515). Et peu à peu la vague du temps efface les pas de Maria (508).

Dans cette partie on n'a plus souvent l'impression comme dans la première que « le mot surpasse le sentiment qu'il exprime ». Au contraire, on sent plutôt qu'une pudeur exquise retient la plume qui « a fléchi sous le poids du cœur », et ce que l'image a perdu en éclat, elle l'a plus que gagné en sincérité et en justesse. Si le souvenir de cet éveil de l'amour est pieusement entretenu par Flaubert à travers toute sa vie, le souvenir de ces *Mémoires* n'est pas bien difficile à trouver çà et là dans tel passage de *Madame Bovary*, de *Salammbô* et surtout de *l'Education sentimentale* de 1869, comme on le verra ailleurs.

La troisième partie devrait venir avant la deuxième, puisque dans la réalité l'épisode qu'elle raconte précéda celui que nous venons d'étudier. Cette fois il est question d'une petite affection au seuil de l'adolescence, affection pour la petite Anglaise plus

(7) Dans ce passage, il y a deux descriptions réalistes, l'une de la mer qui se retire en grondant, découvrant des rochers, l'autre de sa chandelle dont le suif coule et la flammèche noire s'allonge, où l'on est bien tenté de voir un symbole de l'amour pur ou des espoirs qui s'en vont. Voir p. 414.

âgée que lui dont on a déjà parlé, et qui la rendait, ou aurait voulu la rendre, avec intérêt usuraire.

Le jeune auteur revit cet épisode charmant avec un plaisir très évident, et étant moins ému que dans l'autre récit, il trouve mieux l'image qui mettra en relief ou nuancera ses expériences sentimentales, un peu comme dans *Madame Bovary* il trouvera celles qui s'appliquent le mieux à Emma.

Ce premier frisson des sens « avait été à l'amour ce que le crépuscule est au grand jour... C'est un petit feu qui n'est plus que de la cendre froide » (524). Caché depuis par d'autres désirs, il « reste encore au fond de mon cœur comme une antique voie romaine qu'on aurait traversée par l'ignoble wagon des chemins de fer » (516)...

« La première fois que je la vis, elle déjeunait chez ma mère, quand j'entrai d'un pas précipité, comme un écolier qui a flairé toute la semaine le repas du jeudi (517)... Un parfum de jeunesse... embaumait autour d'elle... son accent étranger avait quelque chose de fin et de délicat qui rendait sa voix fraîche comme ses joues (8) (518). L'après-midi..., je fis des vers... faux comme des protestations d'amour, boiteux comme le bien... Je me battais les flancs pour peindre une chaleur que je n'avais vue que dans les livres ; puis... je passais à une mélancolie digne d'Antony, quoique réellement j'eusse l'âme imbibée de candeur et d'un tendre sentiment mêlé de niaiserie, de réminiscences suaves et de parfums du cœur, et je disais à propos de rien :

Ma douleur est amère, ma tristesse profonde,

Et j'y suis enseveli comme un homme dans la tombe » (519-520).

« Vous avez fait sans doute comme moi à quinze ans et avez cru aimer..., tandis que vous n'aviez sur l'épiderme du cœur qu'une légère égratignure de cette griffe de fer qu'on appelle la passion, et vous souffliez de toutes les forces de votre imagination sur ce modeste feu qui brûlait à peine » (521).

Alors vient un défilé des diverses passions de l'homme, chacune plus insipide ou plus folle que les autres.

Dans la suite des confessions du jeune homme, l'élément biographique est entremêlé de force réflexions philosophiques, et l'image banale ou forcée l'emporte de beaucoup sur l'image intéressante.

Ici encore faut-il distinguer. Il y a un accent très sincère dans les premières pages, qui nous montrent notre jeune héros en

(8) Voir aussi « manteaux... flots », et « peau satinée » (p. 519). Cf. les descriptions de la mère avec son « *farniente italien* ». Tout cela... « parfumé de bon goût, reluisant d'un vernis aristocratique » (522).

train de se faire « Lovelace d'estaminet » (534), ayant été poussé uniquement par la vanité et par les railleries de ses camarades dans les bras d'une fille de joie. « J'eus des remords, comme si l'amour de Maria eût été une religion que j'eusse profanée... J'avais été éteindre dans la boue ce feu sacré de mon âme » (525). Les autres, en se roulant dans la fange, obéissaient à un instinct, mais il y avait bien plus de dégradation « à se vautrer dans le ruisseau pour se relever et montrer ses souillures » (525). «... J'en eus honte comme d'une lâche profanation... avoir rêvé le ciel et tomber dans la boue ! (9).... Qui me rendra maintenant toutes les choses que j'ai perdues, ma virginité, mes rêves, mes illusions, toutes choses fânées, pauvres fleurs que la gelée a tuées avant d'être épanouies ! » (526).

Le chapitre suivant revient aux enthousiasmes pour l'art, et contient un long passage imagé assez intéressant, qui indique que le jeune Flaubert était loin de limiter exclusivement aux lettres ses intérêts artistiques et que Maxime du Camp a donné une mauvaise impression en insistant sur l'oreille extraordinairement fausse de son illustre ami. Dans ce passage, musique et âme se mêlent, et ce faisant embrouillent même la syntaxe. Les images indiquent une intéressante tentative de renouvellement et de transposition, comme celles déjà vues décrivant la voix et la nature dans la *Danse des Morts* :

« Si j'ai éprouvé des moments d'enthousiasme, c'est à l'art que je les dois... Je ne sais pas quelle puissance magique possède la musique ; j'ai rêvé des semaines entières au rythme cadencé d'un air, ou aux larges contours d'un chœur majestueux ; il y a des sons qui m'entrent dans l'âme et des voix qui me fondent en délices. J'aimais l'orchestre grondant, avec ses flots d'harmonie, ses vibrations sonores, et cette vigueur immense qui semble avoir des muscles et qui meurt au bout de l'archet ; mon âme suivait la mélodie déployant ses ailes vers l'infini et montant en spirales, pure et lente, comme un parfum vers le ciel » (526) (10).

Par la suite il exprime le plaisir qu'il a eu « à contempler le génie resplendissant au foyer de l'art, comme une large fleur qui ouvre sa rosace de parfum à un soleil d'été » (527). Mais même l'art ne satisfait pas. Le passage suivant fait penser au style que Flaubert ambitionne plus tard :

(9) Cette image sera développée en une des meilleures de *Madame Bovary* : celle des hirondelles blessées qui tombent dans la boue,

(10) Cf. p. 436 et *Éd. sent.*, p. 115,

« Je voudrais quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme, quelque chose de pur comme un parfum, de fort comme la pierre, d'insaisissable comme un chant... Je voudrais le beau dans l'infini et je n'y trouve que le doute » (527-528).

Et nous voilà retombés dans l'abîme du doute, perdus dans ses spirales, y tournant « emportés par un vent de la mort, comme la feuille roulée par l'ouragan » (528). De nouveau passent en défilé « le néant étalé dans l'immensité comme un linceul » (528), l'homme-fourmi (529, 531), le voyageur perdu dans le désert (530, 538), le doute, lèpre qui prend les races usées, maladie qui vient de la science, et tout le reste.

Alors l'auteur pose la question du bien et du mal, de l'homme libre arbitre et de l'homme esclave. Inutile de dire comment le problème est résolu. Quant aux images, ce sont pour la plupart des banalités. Contentons-nous de citer brièvement quelques-unes des moins plates et dont les premières se retrouvent dans la Correspondance de quinze ans plus tard, et les autres semblent inspirées de Byron :

« Il y a des peintres qui voient tout en bleu, d'autres tout en jaune ou tout en noir. Chacun de nous a un prisme à travers lequel il aperçoit le monde ; heureux celui qui y distingue des couleurs riantes ou des choses gaies » (530). « [Homme,] toutes tes flottes ne sauraient marquer plus de traces de leur passage sur la surface de l'océan qu'une goutte de pluie ou le battement d'aile de l'oiseau. Et toi-même tu passes sur cet océan des âges sans laisser plus de traces de toi-même que ton navire n'en laisse sur les flots... tu étais esclave avant d'être né » (536).

On a vu que, de retour à Trouville une autre année, en se promenant près de la mer, il croit que Maria marche près de lui, lui tenant le bras ; et tout en sachant que c'est lui-même qui anime cette « hallucination », il se sent heureux. « Je levais la tête, le temps était sombre... » Alors il donne une bonne description de couchers de soleil où, comme déjà dans la scène du désespoir de Mazza au bord de la mer, mais avec combien plus de discrétion dans le détail, comme dans certaines scènes nocturnes de *Quidquid volueris* et celle des *Mémoires* que l'on a mentionnée tout à l'heure, on voit le jeune Flaubert suivre les traces de Chateaubriand et de son grand précurseur Jean-Jacques, qui, accompagnés de leurs héros, « cherchent dans les choses les sympathies qui prolongent leurs tendresses ou leurs désespoirs » (11). On ne pourrait donner ici toute cette description

(11) D. Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, 2^e édition, p. 165.

ni celle d'un autre coucher de soleil qui la suit ; mais dans le choix des détails qui expriment le mieux la communion s'établissant entre lui et la nature, le tout sans commentaire ou explication, il y a un art qui promet de belles choses. Gros nuages noirs qui roulent péniblement et effacent les gerbes de feu, couleur sombre sur les vagues « comme si quelque chose de noir eût plané sur elles », rochers entourés de mousse et couverts de varechs, ailes blanches des mouettes sur l'eau sombre et terne, reflet du soleil couchant qui reparait plus loin, derrière lui, dans un coin de ciel limpide et bleu, légère teinte de rose qui va toujours s'élargissant et s'affaiblissant dans le ciel, le tout s'harmonise admirablement avec son état d'âme du moment et avec la forme que prend peu à peu ce souvenir tendre et sombre.

Alors, après s'être désolé de nouveau sur l'impuissance des mots à dire les battements du cœur, il termine :

« O Maria ! Maria, toi que j'ai aimée d'un amour... si plein de parfums..., adieu ! d'autres passions reviendront..., mais tu resteras toujours au fond de mon cœur, car le cœur est une terre sur laquelle chaque passion bouleverse, remue et laboure sur les ruines des autres... Adieu ! » (540).

Ayant été écrits en hiver, à Rouen, ville des clochers par excellence, les *Mémoires* finissent par une évocation du son des cloches et surtout des émotions qu'elles suscitent, où le souvenir de Chateaubriand et de Lamartine est corrigé par le pessimisme d'un Quinet et un cynisme byronien, trait typique de bien des passages où par une étrange sorte de pudeur il cache son émotion ou la fausse (12).

« Quand j'entends les cloches sonner et le glas frapper en gémissant, j'ai dans l'âme... comme des vibrations mourantes... Mon âme plane dans l'océan du doute, au son de cette voix qui annonce la mort. Voix régulière et froide comme les tombeaux... J'ai longtemps resté, dans l'hiver..., à écouter toutes les cloches... De toutes parts sortaient les voix qui montaient vers le ciel en réseau d'harmonie, et je condensais ma pensée sur ce gigantesque instrument..., je ressentais en moi des sons, des mélodies, des échos d'un autre monde, des choses immenses qui mouraient aussi. O cloches !... vous êtes donc une dérision comme le reste et un mensonge comme la vie, dont vous annoncez toutes les phases : le baptême, le mariage, la mort. Pauvre airain, perdu et penché au milieu des airs, et qui servirait si bien en lave ardente sur un champ de bataille ou à ferrer les chevaux ! » (542).

(12) On a pu remarquer plusieurs passages plus haut, où des évocations très personnelles et émues finissent par de banales images romantiques et pessimistes.



On a vu le peu de place que tiennent dans les *Mémoires* les évocations métaphoriques du monde extérieur, et en cela ces pages font suite aux autres écrits à partir de *Quidquid volueris*.

Parmi ces rares images objectives, cette fois comme dans la plupart des autres œuvres depuis l'été de 1837, ce sont celles des sons qui relativement à la moyenne sont le plus abondantes, grâce aux évocations de la musique, des cloches, de la mer et de la voix humaine. L'importance assez grande des odeurs et du toucher, déjà notée dans les autres écrits de la dix-septième année, est un fait significatif du moment physiologique que traverse l'adolescent. Les images de mouvement, et surtout celles de forme sont rares. Quant à la force des images sensorielles, dans l'ensemble elles sont au-dessous de la moyenne de la période qui précède cette œuvre, quoique celles des sons occupent une place fort honorable.

Ainsi que celles des sens, les images des sentiments renferment une si grande proportion de banalités (les deux tiers), que cette œuvre occupe à ce point de vue une place inférieure à celle des cinq œuvres qui la précèdent chronologiquement.

Une des raisons de ces nombreuses banalités est que le jeune Flaubert, surtout dans la dernière partie des *Mémoires*, où les images sont le plus faibles, se contente de répéter des idées philosophiques qu'il a déjà fort souvent exprimées, et de reprendre machinalement les automatismes métaphoriques déjà établis pour exprimer ces idées. D'un côté ce sont des verbes-images d'action, de l'autre côté des comparaisons, les uns et les autres puisés dans le vieux fonds des lieux communs, et il a eu bien raison de promettre « des larmes délayées dans des métaphores romantiques » (484). Grâce à cette banalité fréquente et au pessimisme de l'œuvre, l'image poétique n'abonde pas.

Quant à l'originalité des images, à leur intérêt en elles-mêmes dans les autres parties des *Mémoires*, c'est la petite excursion en Arcadie avec Gertrude (qu'il appelle Caroline) qui en fournit le plus, cette douce tendresse sans emportements constituant une condition idéale pour la bonne composition littéraire (13). Dans

(13) D'après les *Mémoires*, ce récit fut composé une année avant le reste, à l'époque de *Passion et Vertu*. Le contraste est piquant et très compréhensible, et les balbutiements de l'imagination dans les récits de Djalioh et de Mazza, les bonnes évocations si calmes dans l'autre, sont une indication de plus que Wordsworth a raison d'affirmer que la grande poésie découle des émotions rap-pelées en tranquillité, déclaration que Flaubert aurait paraphrased, plus tard, avec enthousiasme.

les vingt et une pages de psychoanalyse et de réflexions philosophiques et littéraires qui composent la première partie, il y a bon nombre d'images assez intéressantes ; mais si dans les pages racontant la grande aventure de Trouville l'image forte est rare (14), on a vu que les détails métaphoriques sont tout à fait dans le ton de naïveté enfantin qu'il fallait, et en contraste frappant avec les violences de *Quidquid vòlueris* et de *Passion et Vertu*, écrites une année plus tôt, ce qui est une indication de plus que la crise de « souvenirs qui étaient une passion » et de jalousie rageuse date probablement du séjour à Trouville en 1837, et en tout cas son amour était devenu un sentiment bien moins violent un an plus tard.

Quant aux sources des images traduisant les idées et sentiments dans les *Mémoires*, les feux brûlants ou doux de la passion ou des affections, l'homme-insecte, le poids des sentiments, les crépuscules de l'amour ou de la pensée, les branches cassées et les feuilles sèches emportées par le vent, les grains de sable ou de poussière qui représentent l'homme, et la boue qui symbolise son âme, ou la débauche dans laquelle il se vautre, les gouffres et abîmes philosophiques — voilà pourquoi certaines sources, surtout celles de la nature, ont une fréquence très exceptionnelle. Il y a aussi de nombreuses images tirées des parfums, des fleurs mortes, fanées ou gelées, des appétits dévorants et des soifs brûlantes, des échos, des bourdonnements, des chants intérieurs, et aussi des divers mouvements et gestes de l'homme, ces dernières presque toutes banales. Etant donné la conception de l'œuvre, on s'attendrait à trouver un grand nombre de métaphores appartenant à la pathologie, mais le jeune pessimiste semble avoir renoncé pour le moment à trop exploiter ce genre de cliché lugubre, ce qui n'empêche pas que les quelques exemples de ce groupe sont le plus souvent développés ou appuyés. Il en est ainsi des épicures mourants, des râles et des coups de stylet, des espoirs avortés et affamés, des cadavres couverts d'insectes. De même ce sont les tombeaux et les cages qui fournissent les images tirées des constructions, et les linceuls qui représentent les vêtements.

Les diverses activités et occupations humaines ont une assez grande place, grâce aux mascarades et aux débauches, aux personifications des vieux juifs cupides, des prostituées, etc., groupe d'images qui dans son ensemble n'ajoute pas précisément

(14) D'après notre analyse, il y a 30 % des images dans ces pages qui sont assez fortes, en comparaison avec 40 % pour les 21 premières pages et 60 pour l'autre petite idylle.

à la gloire humaine, pas plus que ne le font les images de la nature citées plus haut. Enfin tout le groupe des animaux à l'exception des insectes, et celui des produits, y compris même les vêtements qui cependant remplissent d'habitude la garde-robe pseudo-romantique, ne fournissent que de rares images. Ça et là une figure indique que le jeune auteur sait s'inspirer de son milieu, de ses observations personnelles, du monde réel. C'est le cas, par exemple, de l'écolier qui flaire le repas de jeudi, ou de l'antique voie romaine traversée par l'ignoble wagon du chemin de fer, ou du vernis aristocratique de la mère de Gertrude (516, 517, 522), exemples tirés de la petite idylle de première adolescence et non pas des grandes tirades philosophiques. Ce fait est digne d'être retenu.

Enfin, chemin faisant, on a entrevu quelle sera la contribution des *Mémoires* à l'emploi de la description dans les grandes œuvres, et notamment combien le souvenir de Maria enrichira ces œuvres, à tel point que plusieurs des images décrivant ou reflétant les émotions du jeune Gustave se retrouveront dans *Madame Bovary*, dans *Salammbô*, et surtout dans l'*Education sentimentale*.

CHAPITRE IV

Smarh **et la Crise de 1838-1840**

Dans une lettre datée du 30 novembre 1838, c'est-à-dire vers le moment où Flaubert finissait les *Mémoires* et commençait ou en tout cas projetait le long mystère qu'il appelle *Smarh*, il répond à une lettre où Chevalier annonce qu'il s'est arrêté à la croyance définitive d'une force créatrice : « Quand tu auras vu le poignard qui doit te percer le cœur, la corde qui doit t'étrangler, quand tu es malade et qu'on te dit le nom de ta maladie, je ne conçois pas ce que cela peut avoir de consolant » (I, 35).

Il est facile cette fois de préciser les raisons de cette attitude. A la mélancolie naturelle de Flaubert et à la mode byronienne qu'il ne rejette vers cette époque qu'en théorie, s'ajoutent deux autres facteurs : après des études souvent médiocres, il préparait son baccalauréat, et surtout il confrontait la dure nécessité de choisir une carrière, la littérature n'en étant pas une selon l'avis paternel. Enfin, à ces raisons il faut ajouter le fait que, bien plus qu'avant, en composant *Smarh* il se trouva en pleine agonie littéraire, ainsi qu'en témoigne la lettre suivante, écrite le jour après Noël :

« Maintenant je ne sais s'il faut continuer mon travail, qui m'offre des difficultés insurmontables et chutes, dès que j'avance. O l'Art, l'Art, déception amère, fantôme sans nom qui brille et vous perd ! Je sens toutes les choses qui sont faibles en moi, tout ce qui me manque tant pour le cœur que pour l'esprit ; encore plus peut-être (si la vanité ne m'abuse) pour ce dernier. Il y a des endroits où je m'arrête tout court : cela me fut bien pénible récemment encore dans la composition de mon mystère, où je me trouvais toujours face à face devant l'infini, je ne savais comment exprimer ce qui me bouleversait l'âme... Depuis que vous n'êtes plus avec moi, toi et Alfred, je m'analyse davantage moi et les autres. Je dissèque sans cesse, cela m'amuse et quand enfin j'ai découvert la corruption dans quelque chose qu'on

croit pur, la gangrène aux beaux endroits, je lève la tête et je ris. Eh bien donc, je suis parvenu à la ferme conviction que la vanité est la base de tout et enfin que ce qu'on appelle conscience n'est que la vanité intérieure... Cette théorie me semble cruelle et moi-même elle me gêne..., mais... je sens qu'elle est vraie » (I, 38).

Le voilà donc aux prises non seulement avec son pessimisme général, mais aussi avec ces « affres de la phrase » qui seront ses démons familiers sa vie durant.

Un mois plus tard, il écrit une autre lettre remplie des mêmes plaintes, et indiquant qu'il se sent en un moment de transition douloureuse. Il a décidé, puisqu'il fallait choisir une profession, qu'il fera son droit à Paris, « pour finir dignement » à Yvetot ou Dieppe, comme les autres ; et quant aux lettres, au revoir. En attendant, de découragement, il a arrêté la composition de *Smarh* :

« Je ne pense plus, je ne médite plus, j'écris encore moins. La poésie s'est peut-être retirée d'ennui et m'a quitté... Et je sens pourtant confusément quelque chose s'agiter en moi, je suis dans une période transitoire... *Mon poil mue* (au sens intellectuel) ; resterai-je pelé ou superbe ? J'en doute... Mes pensées sont confuses, je ne peux faire aucun travail d'imagination, tout ce que je produis est sec, pénible, efforcé, arraché avec douleur. J'ai commencé un mystère il y a bien deux mois ; ce que j'en ai fait est absurde, sans la moindre idée. Je m'arrêterai peut-être là. Tant pis, j'aurai entrevu l'horizon sublime, mais les nuages sont venus... » (I, 42).

Voilà des échantillons de la Correspondance de la période précise qui nous occupe. Ils donnent une idée de la gravité de la crise qu'il traverse, et en même temps du genre d'images qui remplissent ses lettres, images souvent au moins aussi intéressantes que celles de ses compositions littéraires.

Quant à son « vieux mystère », il a pour ancêtres le *Voyage en enfer*, la *Femme du monde*, le *Rêve d'enfer*, *Agonies*, et le *Chant de la mort*, et pour descendants les trois versions de la *Tentation de Saint Antoine*. S'il représente un progrès sur les *Mémoires* dans le sens d'un plan arrêté, il n'est pas difficile de voir en le lisant que l'auteur traverse une époque de pénible tâtonnement sans issue apparente, tâtonnement dû en partie à une conscience littéraire moins facilement contentée, mais aussi à un désarroi qui provient de l'envergure de la pensée ébauchée, qui ambitionne tout modestement de voisiner avec celle de Goethe (1), et

(1) Ayant relu son « mystère » « après un an de façon », l'auteur se raille assez amèrement, en se disant : « Je t'avais décerné le nom de grand homme

d'une crise de découragement personnel dont on a vu les causes.

Faisons une promenade à travers les très fréquentes images de *Smarh*. Dans la première partie comme ailleurs dans ce « salmigondis », comme lui-même l'appelle, flottent les ombres d'Ahasvérus et de Mephistophélès. Après avoir tari l'oasis chrétien (O. J., II, 8), constaté la lèpre à l'âme de l'humanité, et remué dans sa bouche le mors des douleurs (9, 10), Satan, « rosée de malédiction », nourrice, mère et amoureux du monde, décide de plonger dans le mal un homme saint « qui vit comme une relique » ; son enfer va « fondre ce vieux glaçon » (10-11).

Tandis que Satan engage une conversation avec le saint homme, un autre être surnaturel nommé Yuk s'occupe avec grand succès d'une femme, sorte d'Emma Bovary mal mariée qui vient se confesser au saint, et l'on sent que non seulement Flaubert était conscient d'avoir créé en Yuk un être assez original, mais aussi qu'il s'intéressait à lui tout particulièrement. Toutefois sa première apparition n'est guère intéressante.

Satan finit par conduire *Smarh* (comme plus tard saint Antoine) dans l'infini, où il voit les comètes qui passent « en lançant leur chevelure de feu » et qui dans des siècles « reviendront en courant toujours comme des cavales dans le champ de l'espace » (28). Après vient une évocation de la mort qui donne la vie, comme le fumier fertilise et le bournier féconde (39) ; « les fleurs les plus belles sont celles qui croissent sur les tombes ; elles rendent hommage à la majesté du néant, elles parfument les charognes » (40).

Smarh, effrayé finit par crier : « ...assez ! grâce ! », et en lisant ces pages et celles qui les suivent, le lecteur se sent enclin à faire de même. Car nous avons cité les images les plus fortes de cette première partie, dont les quarante-six pages de dialogue souvent archi-coupé ne contiennent pas moins de cent dix images, les unes plates et les autres mauvaises. A chaque pas les idées font trébucher les mots, non pas qu'elles soient tellement lourdes cependant, car l'auteur ne les porte pas, il les cherche à travers les brouillards de sa pensée. Vraiment on se trouve d'accord avec l'auteur qui écrit en post-scriptum à son mystère : « Il est permis de faire des choses pitoyables, mais pas de cette trempe » (120).

futur, et tu te regardais comme un petit Goethe. L'illusion n'est pas mince, il faut commencer par avoir des idées et ton mystère en est veuf » (120).

Las de la nature, Smarh voudrait connaître la vie. Satan appelle Yuk, pour que celui-ci explique ce que c'est que la vie. Yuk avec sa verve coutumière s'élance dans une explication dont il faudrait se borner à citer quelques traits :

« La vie, c'est un linceul taché de vin, c'est une orgie où chacun se soûle, chante et a des nausées..., un verre brisé..., un tonneau de vin âcre... L'existence te paraîtra une mauvaise ratatouille d'auberge, qu'on jette à chacun et que chacun repousse, repu aux premières cuillerées ; car les femmes te paraîtront de maigres mauviottes, les hommes de singuliers moineaux, le trône une gelée bien tremblante, le pouvoir une crème peu faite, et les voluptés de tristes entremets. Un digne cuisinier, c'est vous, mon maître, qui nous servez toujours ce qu'il y a de plus beau... A nous, dont la nappe est faite avec les linceuls des rois, qui nous asseyons au large festin de la mort » (56).

Et ce n'est là qu'une partie du passage qui sert de prologue à la visite faite aux mortels.

D'abord voici Smarh transporté au pays d'un sauvage qui paraît fils du *Contrat Social* et a dû naître vers 1830. Mais plusieurs de ces pages sont décidément plus intéressantes et originales que la plupart de celles qui précèdent. Le sauvage évoque les délectations de sa vie simple, le chant de la corde à « sa longue fille » la flèche (58), les folles courses sur son cheval « qui fait des bonds comme une flèche sur un lac » (60), et l'amour de la belle Haïta qui, elle, de son côté parle naïvement de l'éveil de l'amour à la première vue de son compagnon, homme aux « fortes cuisses qui se tendent comme du fer... un frisson s'est glissé dans ma chair, et j'ai senti mon cœur s'inonder d'un parfum inconnu. Et ce n'était point le plaisir... de voir, dans les bois la nuit, toute la robe bleue du ciel avec ses diamants parsemés... C'était... je ne peux le dire » (58) (2).

Mais des désirs nouveaux germent dans le cœur de ce René, exotique. Il le sent lourd en lui-même, « comme une nacelle pesamment chargée qui traverse un lac, les vagues montent et le pont chancelle... Je ne sais quelle flèche empoisonnée m'a traversé l'âme » (59). Et le voilà parti comme le sable du désert et les feuilles de la forêt dans un orage. Et « Satan se mit à rire en voyant l'humanité suivre sa marche fatale » (65).

Ensuite notre Diable Boiteux nouveau style, sans qui la vie

(2) Le père d'Emma Bovary aura recours à des images flottantes, lui aussi, pour exprimer ses idées et sentiments obscurs.

serait ennuyeuse « comme une vieille femme » (79), mène Smarh dans la ville, où l'air est emprisonné.

« Des vents chauds semblaient s'élancer des dômes de plomb et courir dans l'air comme une cendre invisible... Yuk... guidait Smarh dans ce dédale impur... On voyait les murailles se disjoindre et de volumineuses cornes s'étendre, comme l'envergure d'une aile... Quand Yuk ouvrait la bouche, c'était des calomnies... des parodies qui sortaient, partaient, s'allongeaient, s'amalgamaient, s'enchevêtraient, se frisaient, ruisselaient, finissant toujours par... germer dans quelque cerveau... (3). S'il allongeait le pied, il faisait rouler une couronne, une croyance, une âme candide... Et il riait après cela..., un rire long, homérique, inextinguible..., indestructible comme le temps, cruel comme la mort..., large comme l'infini, long comme l'éternité... Et dans ce rire flottaient... empires, peuples, mondes, âmes et corps, squelettes et cadavres vivants..., mensonge et vérité, boue et or » (66-67).

Maintenant les voilà dans un palais, devant le trône du roi, que les péchés capitaux harcèlent et tirent par son linceul de pourpre dont ils arrachent quelques lambeaux (67). L'Ambition, l'Avarice, l'Orgueil font de brèves apparitions et la Luxure, bien entendu, reste plus longtemps. Ce sont des femmes étendues sur des roses, qui l'appellent de leurs voix « douces comme des sons de flûte » (68). Il y a des « andalouses à la peau cuivrée,... des filles du Nord, blondes comme les soleils d'automne, blanchées comme le lait des montagnes » (68). « Il rugissait de plaisir, se traînait comme un porc dans sa fange (4)..... pour lui tous les parfums, toutes les voluptés... Il y nageait, il s'y plongeait... Il était fou, idiot, stupide ; ... son orgueil l'étouffait de plus en plus, comme s'il avait eu une tempête dans l'âme, qui se fût gonflée toujours » (68-69).

Donc Satan commande à Yuk « une littérature au lait pour un poitrinaire » (70) et Yuk s'empresse complaisamment de présenter une « petite comédie bourgeoise » qui nous montre un mariage entre un jeune homme qui mène « une vie d'orgueil, d'argent, de vice, une vie froide et dorée comme un vieil habit de valet tout galonné » (74), et une jeune fille, aux pensées brumeuses et vagabondes, dont l'âme se berce dans un ciel pur ; dans un océan de délices, et qui « avait dans le cœur toute une

(3) La ressemblance avec la tirade de Don Basile dans *Le Barbier de Séville*, est trop frappante pour avoir besoin de commentaire.

(4) C'est déjà le cochon de saint Antoine. Cf. *Corr.*, I, 41. Comme dans les *Mémoires*, autant les visions féminines attirent le jeune homme, autant la poussée des instincts qui en résulte le dégoûte.

couronne de fleurs parfumées... et feuille à feuille... il marche sur ses illusions » (73). « Pauvre colombe enfermée dans la cage, et qui n'avait entrevu, entre les barreaux de l'honnêteté et le voile obscur des convenances, qu'un coin de ce grand ciel qu'on appelle amour » (72). Nous ne pénétrons pas dans les secrets du ménage, car « la décence, cette maquerelle impuissante, nous en empêche » (72), mais après une vie de misère et de dévouement la pauvre femme meurt, ce qui n'empêche que plus tard, à la mort du mari, on a beaucoup de peine à l'enterrer, « à cause de deux cornes effroyables qui s'élevaient en spirales » (74) (5).

Plus loin vient une évocation de l'église, qui avait été belle autrefois, au temps des croisades, quand les chevaliers « disaient un éternel adieu... au clocher d'ardoises où la voix d'airain chante, et prie dans sa cage de pierre » (80). Les mauvais jours, « tous venaient se réfugier sous sa voûte, qui s'étendait sur eux comme l'aile d'une colombe ». Eglise, bénitier, nef, colonnes, vitraux, dalles, cloches, gargouilles, tous élèvent leur voix plaintive (6), mais il n'y a personne pour défendre l'édifice contre le diable ; le vice suinte des pierres, et enfin la voûte, « surchargée et effrayée par l'abîme qu'elle a sous elle » (81), s'écroule comme un ventre trop plein et qui crève (84), image pas bien heureuse, entre parenthèse, et typique de plus d'une autre.

L'éducation morale de Smarh n'est pas encore achevée, comme le Diable le lui dit : « Je veux que... les vanités soufflent dans ton existence comme le vent dans la voile, t'entraînant vers quelque chose d'immense, d'inconnu... pour te laisser sur quelque grève déserte, où le désespoir, comme un vautour, viendra manger ton âme » (86-87). Cette dernière image se retrouve sous une forme plus outrée encore plus loin (117) et l'on en verra une autre qui ressemble de près à celle du voile, qui se retrouvera, du reste, dans *Madame Bovary*.

Les pèlerins reprennent leur route, arrivent au bord d'un fleuve, dans un pays de bambous et de prairies « toutes pleines de silence, de fleurs », expression qui fait penser au « silence énorme » de plus tard.

(5) Il est inutile de dire que le jeune marié est de la lignée des Paul, des Ernest, des Rodolphe, et que cette jeune femme est fille d'Adèle et de Mazza, et mère d'Emma, dont les rêveries sont rendues par des images singulièrement proches de celles que nous avons données. L'inspiration de cette scène est suffisamment indiquée par l'auteur qui nous conseille de voir « *la Physiologie du Mariage*, du sire de Balzac, pour les phases successives de la vie matrimoniale » (72).

(6) Voir *Ahasvérus* (éd. Hachette), pp. 243-279.

« La nuit était chaude, limpide, toute vaporeuse de parfums... C'était un horizon large et grand, qui baisait au loin le ciel d'un baiser d'amour et de volupté. Smarh se sentit revivre... Il resta longtemps dans la béatitude... laissant son âme humer par tous ses pores... les délices de ce ciel diaphane... Son âme... nageait à l'aise, elle étendait ses ailes et planait au milieu de cette création, tout ivre de parfums, toute dormeuse et nonchalante, comme une sultane sur des lits de roses... La nuit devint encore plus voluptueuse... De vagues formes de femmes... venaient..., l'on voyait leur dos blanc... se plier avec un mouvement de fleurs sous la brise... Elles chantaient, mais si bas, si confusément que Smarh n'entendait que des sons doux et faibles, comme ceux d'une flûte au dernier soupir d'une vibration mourante. Elles allaient dans le fleuve... souvent le flot d'azur les apportait devant lui, comme des bras invisibles et embaumés. Smarh alors sentit en lui quelque chose qui montait comme une vague géante (7). C'était si beau de voir cette guirlande de femmes..., son âme était une chaudière rouge où se brûlait, toute torturée, une passion gigantesque... Il allait..., venait..., sa pensée malade courait dans un cercle de fer et se brisait la tête en voulant le franchir » (92, 93, 94, 95) (8).

Satan a pitié de lui, et le transporte dans un palais où se déroule une orgie telle que la parole humaine ne pourrait jamais la décrire :

« Avec... votre style qui boite et votre imagination qui bégaié..., avec votre langue châtrée par les grammariens, pouvez-vous exprimer tout le parfum d'une fleur?... (96). On colle, on cloue ce qui est libre, immense, sur une misérable feuille de papier avec un mot bien pâle et bien sec... C'est là ce qui me désole. Savez-vous bien que j'ai rêvé longtemps à cette superbe orgie... et que je ne peux pas vous dire le moindre mot... de cette chose qu'on appelle volupté..., vapeur insaisissable dans laquelle flottille l'âme... toute confuse » (97).

Et cela continue, et cela continue, avec force détails, y compris des appels ironiques aux talents de Delille, Delavigne, Janin et P. de Kock.

En dépit des avalanches charmantes de croupes vermeilles et blanches, de hanches de satin, d'épaules d'albâtre et d'autres marchandises féminines venant de la boutique classico-romantique, Smarh finit par se lasser, par s'ennuyer, « il a l'âme pleine et vide comme un ballon rempli d'air » (98). « La volupté l'a

(7) On verra que cette impression de fluidité et surtout de vagues deviendra dans les grandes œuvres un symbole de l'amour. Voir celle des vapeurs dans la citation suivante.

(8) Cf. la mort de Djalioh (O. J., I, p. 239).

brisé comme un roseau, et l'a jeté ensuite dans l'ennui brut et mort comme une chape de plomb qui couvre l'âme et l'écrase » (99). Il veut du sang, et les armées que Satan lui fournit couvrent les plaines de cadavres comme des épis fauchés (99).

Enfin, devant Smarh, il ne reste plus que Satan, Yuk et la Mort, « squelette avec des lambeaux de chair aussi verts que l'herbe des cimetières » (102) (9) et qui, secouant son linceul, en fait tomber de la poussière rougie. « C'est l'histoire, ajouta le spectre » (103). La Mort et Yuk commencent à se disputer, chacun prétendant que l'éternité est à lui. Enfin, Yuk révèle son identité : « Je suis le vrai ; je suis l'éternel, je suis le bouffon, le grotesque, le laid... Pardieu ! tu me connais bien... nous avons eu de bonnes nuits, enveloppés tous deux dans ton linceul troué » (105).

Alors toutes les tentations subies défilent rapidement devant Smarh :

« Il tomba mourant, abîmé par ces souvenirs, comme s'il était dans une arène et que sa pensée fût sortie de lui et qu'elle fût là le combattant avec des griffes de fer... Cette agonie-là dura longtemps... sa croix, c'était son âme qu'il avait peine à porter... Le séjour du tombeau pour lui ne fut pas de trois jours, et son tombeau... était le cadavre vivant de la pensée qui... se tordait sous le sépulcre de la vie » (106-107). « Mais... au milieu de sa lassitude... il s'éleva comme... un dernier soupir... Son âme, tout usée, comme une vieille voile que les ouragans ont crevée et qui est retombée sans souffle, commença à palpiter, comme si une brise du soir, courant sur une mer du Sud et apportant des parfums et de doux et vagues échos, l'eût enflée... » (111).

Comme l'aigle dans son aire, il contemple dans un antre de rocher l'Océan, et « toutes ces choses qui forment la vaste harmonie qu'on nomme nature, poésie, Dieu, résonnaient dans son âme, y vibraient en longs chants intérieurs » (109) (10).

A la fin d'une longue extase au bord de la mer, où se reflètent les souvenirs de Trouville et les aspirations du jeune artiste, tout à coup, comme le poète des *Nuits*, et l'amoureux des *Mémoires d'un Fou*, « il sentit une forme passer près de lui, comme si une bouche eût effleuré sa joue ». La suite de ce passage nous intéresse bien moins pour les images que pour l'élément personnel qu'il contient, évocations des élans et déses-

(9) Cf. les dents de Satan, O. J., I, 190.

(10) Les nuages, s'en allant, et l'Océan orageux deviennent par la suite des symboles de sa pensée, de son âme,

poirs du poète, vers ciselés qu'on casse, ailes blanches sur lesquelles on jette de la boue (111, 112), etc...

« Et il s'était mis un jour à prendre une plume... ; il était là... saisissant au vol les idées qui passaient dans son âme, épiant chaque chose de son cœur pour l'attirer au dehors, pour la déshabiller, pour la donner toute nue à la foule... — Malheur ! malheur !... le feu brûle mon âme, mais ma tête est de glace ; autrefois j'avais des pensées, plus une seule ! je sens seulement des passions sans but, qui roulent en moi, comme des vagues qui s'entrechoquent par une nuit sombre... Mon âme va crever le corps qui la recouvre comme une main gonflée qui déchire le gant » (112-113 ; cf. O. J., I, 488).

Si ces pages évoquant l'art et ses supplices et aboutissant à la conviction que la croyance en son génie n'est que de l'orgueil, ne sont pas les meilleures, elles sont parmi les plus profondément émues, et indiquent bien, comme la Correspondance de la même période, que Flaubert n'était point dupe de ses exaltations et que son sens critique s'était développé en même temps que son pessimisme. Ce n'est pas par hasard que, à peu de chose près, ce « mystère » finit par une longue analyse du désespoir de Smarh poète manqué, quoique ces pages forment hors-d'œuvre.

Alors, c'est la fin de tout. Mais une belle femme arrive, un ange, et appelle Smarh, qui va la prendre dans ses bras, quand Satan paraît pour la lui ravir. « Mais un rire perça l'air. Yuk parut la réclamer pour lui. Smarh tournoya dans le néant, il y roule encore. Satan versa une larme. Yuk se mit à rire et sauta sur elle, et l'étreignit d'un baiser si fort, si terrible, qu'elle étouffa dans les bras du monstre éternel » (119).

Sachez que cette femme, dont la mission ressemble à celle de Rachel dans *Ahasvérus*, c'est la Vérité, mais c'est une lettre et non le « mystère » qui nous le dit (*Corr.*, I, 45).

Cette ingénieuse conclusion, et en général la conception de ce personnage d'Yuk est certainement ce que Smarh a de plus original et de plus pénétrant, et les images qui tombent de sa bouche mettent en relief le plus souvent la nature de ce demiurge tout-puissant, « le Vrai, l'Eternel, le Bouffon, le Grotesque », qui a pour ancêtres lointains Rabelais tel que Flaubert le comprenait, la conception du grotesque dans la *Préface de Cromwell* (11), la Mob du mystère de Quinet et le fameux *Garçon* de la Correspondance (12). Mais son vrai père est bien Gustave Flau-

(11) Voir *Corr.*, I, 29 et surtout 36.

(12) Voir M. Shanks, *op. cit.*, p. 85 et suivantes, et M. Coleman, *Modern Language Notes*, 1925, p. 213. M. Shanks a récapitulé et complété les diverses

bert, artiste original pour qui l'antithèse est un mariage éternel et terrible, non pas tant du beau et du laid, mais du paraître et de l'être d'une « Vérité » aussi illusoire que belle, et d'un Vrai aussi éternel que grotesque. Yuk est le symbole grotesque du nihilisme de Flaubert à dix-sept ans.



Maintenant voyons la distribution des images dans Smarh. Si l'on y compte les métaphores (surtout verbes et adjectifs), qui vacillent sur les frontières de l'image encore vivante en tant qu'image, la fréquence des images est encore ici extrêmement élevée (presque trois par page). En tout cas, comme dans les *Mémoires*, le monde objectif n'atteint pas même la moitié de sa fréquence normale pour l'ensemble des œuvres de Flaubert, comparé au monde subjectif. Dans la distribution des images objectives entre les sens, celles de mouvement sont très fréquentes, grâce aux apparitions féminines, celles des sons fréquentes, grâce à la voix de Yuk et des femmes, et celles des sens divers considérablement au-dessus de la normale, comme dans les œuvres précédentes, tandis que celles de couleur sont rares, cette fois, et celles de formes de nouveau très rares.

Dans leur ensemble, les images du monde extérieur sont bien loin au-dessous de la valeur moyenne et même un peu moins intéressantes que celles des *Mémoires*.

Si les images subjectives sont extrêmement fréquentes, elles sont, elles aussi, extrêmement banales dans l'ensemble. Dans ce groupe l'image poétique est relativement fréquente, et comme l'image réaliste, n'est surpassée en banalité que par *Bouvard et Pécuchet*.

Ce sont les images tirées de la nature, source essentiellement romantique qui abondent très exceptionnellement dans *Smarh*, prenant place en tête de toutes les principales œuvres depuis les *Mémoires* jusqu'à la fin en fréquence proportionnelle. La prédominance de ce groupement est due surtout, pour le monde subjectif, à la surabondance des figures utilisant la terre, le vent,

études sur les sources de *Smarh* (*in passim.*, p. 77 à p. 87). Ici comme ailleurs où il y a eu influence de Goethe, il faut consulter aussi le travail de M. Degoumois.

Il est à noter qu'en parlant de son mystère qu'il appelle un « inconcevable galimatias » ou comme aurait dit Voltaire... un « galiflaubert », il parle aussitôt après, sans transition, du Garçon (*Corr.*, I, 56).

le feu, et à un moindre degré l'eau et les oiseaux, et pour le monde objectif les plantes, les fleurs, le feu, les oiseaux, et à un moindre degré la terre. Les autres sources d'images exceptionnelles sont, pour le groupe subjectif, la force et la mort.

L'importance de la terre est ici encore due aux banalités exprimant le pessimisme : l'abîme, le gouffre du cœur humain, la boue, les fanges, le désert. Parmi les images tirées des autres sources fréquentes, il suffit de mentionner le vent ou l'océan du malheur, les feux des passions, les vautours du vrai et les oiseaux de l'espoir dans leurs cages, les roseaux qui se plient et les fleurs qui se fanent ou qui poussent sur les tombes, les fardeaux de la vie, et la mort avec son tombeau, son squelette, sa charogne, etc. Par contre, les maladies sont rares. L'hôpital est devenu une morgue.

Le pessimisme assez abstrait de l'auteur le mène cette fois à s'éloigner de l'homme, de son corps et de ses activités, ce qui prive cette œuvre d'une certaine impression de richesse et de réalité humaine que leur abondance communique à d'autres écrits. La personnification ou l'animisme rappellent ceux des *Mémoires*. L'animation de la nature ou des choses est plutôt rare parmi les images, mais elle abonde dans la personnification formelle, où les diverses parties de l'église prennent la parole, et où le mal, le grotesque, la vérité, la mort deviennent des êtres agissants.

L'exceptionnelle rareté des images provenant des produits de l'industrie humaine dans cette œuvre comme dans les *Mémoires d'un Fou*, est en contraste avec la fréquence moyenne de ces sources dans la plupart des œuvres précédant les *Mémoires*, où figurent parfois les objets manufacturés, plus souvent des constructions, et surtout les vêtements et la parure. Il faut bien dire que l'auteur de *Smarh* a eu raison de s'abstenir largement de l'emploi de cette dernière source, par trop désuète, et des autres aussi, puisque dans ce mystère la vie urbaine et moderne avec ses développements industriels n'a point de place, et que le vêtement a peu de place dans les évocations féminines de ces pages.

Les exemples cités plus haut montrent combien est inégal l'intérêt des images dans les différentes parties du « mystère ». Les discussions assez nébuleuses de la première partie, la plupart de la « comédie bourgeoise », les plaintes des différentes parties de l'église, et vers la fin les spasmes d'orgueil et de cruauté, ceux du désespoir qui suivent, et les pages de la con-

clusion abondent en images banales et souvent torturées, prétentieuses. Après un premier essai, l'auteur esquivé les grandes scènes de luxure, ce qui constitue certainement la meilleure façon de les peindre. Mais il réussit bien mieux celles qui marquent la mélancolie élégiaque ou l'appel aux sens de l'adolescent dans des conditions moins frénétiques, partant plus réelles et qui reflètent en quelque sorte une autobiographie sentimentale. Rappelons l'évocation des sauvages, les rêveries de la petite femme dans la comédie bourgeoise, la reconstitution de la vie au moyen âge avec l'église comme centre, les métamorphoses naturelles et les apparitions féminines au pays des bambous, et quelques-uns des passages représentant Smarh poète et rêveur au bord de la mer. Il y a bien souvent de la fadeur dans ces pages, mais elle provient de ce que ces fruits des sentiments et sensations de l'auteur n'ont pas encore eu le temps de mûrir, et non pas, comme souvent ailleurs, où le cœur n'est pas. Là, ils sont devenus prématurément pâteux et secs faute de chaleur et de terrain préparé. Et l'autre veine qui lui réussit par moment, c'est le grotesque truculent de Yuk (13).

Si l'on examine les divers procédés qui paraissent clairement dans *Smarh*, on sera amené à constater surtout d'un côté l'emploi fréquent de l'antithèse, et de l'autre la recherche de l'image appropriée au moment, au milieu ou au personnage, comme on en a vu dans les autres œuvres de jeunesse. Pour représenter l'antithèse, on peut rappeler les fleurs des tombes, qui sont les plus belles, la rosée de la malédiction, le borbier qui fertilise, la mort qui donne la vie, les cœurs de bronze remplis de boue, Satan nourrice et mère, la décence maquerelle impuissante, le sépulcre, le linceul, le cadavre, la charogne de la vie, et les joyeux rapprochements des tirades de Yuk. Ces contrastes sentent souvent le juvénile et presque toujours l'exagération, et n'ont guère rien d'imprévu, mais ils ne sont pas moins typiques de Flaubert pour cela, et maniés par Satan et surtout par Yuk, ils prennent une valeur symbolique. Etroitement liée à l'antithèse est cette truculence du langage qui n'est pas le plus souvent du meilleur goût et qui nous vaut les ratatouilles d'auberge, les chaudières rouges, les bataillons de cuisses, les langues châtrées, les tartines de cantharides, etc... Ailleurs, il y a des images assez

(13) Le rôle et le caractère de ce dieu du grotesque font penser de loin à ceux de Mob dans *Ahasvérus*. Mais on n'a qu'à comparer de près la verve des deux pour voir combien ce dernier est dépassé par l'autre en saveur, en vigueur, et en spontanéité (voir par exemple *Ahasvérus*, édition Hachette, p. 218 et suiv. et p. 244 et suiv.).

tourmentées mais assez ingénieuses et visant la justesse, telles que la pensée qui se met dans l'arène des souvenirs, ou le poète qui attire de son cœur ses émotions pour les déshabiller et les donner toutes nues à la foule, ou l'âme pleine et vide comme un ballon ; sans oublier les entassements d'images, ressemblant à une fourbe, bête, dangereuse et sans but dans bien des passages, mais qui prennent sous la direction d'Yuk l'air d'une armée révolutionnaire lancée contre Dieu l'Eternel.

La recherche de l'image exactement appropriée au milieu est représentée par exemple par la flèche empoisonnée ou les bonds de la cavale comme ceux d'une flèche sur un lac, ou la nacelle pesamment chargée, images qui s'appliquent bien à la scène chez le sauvage, ou par les images tirées de l'océan dans les scènes qui se passent au bord de la mer, et où il est question de nuages, de tempêtes en mer, d'aigles dans leur aire, de vagues géantes, de voiles de bateau, etc... La nature du personnage ou de sa profession inspire d'autres images, surtout là où il est question de Satan ou d'Yuk, ou du saint homme qui vit comme une relique, etc...



Un essai, probablement écrit pendant un des arrêts dans la composition de *Smarh, les Arts et le commerce*, ne nous arrêtera pas longtemps. Son intérêt est principalement dans le fait qu'il permet de suivre l'évolution des idées du jeune homme sur la place suprême de l'art dans la vie, et qu'il laisse clairement voir le dégoût qu'il éprouve à la pensée qu'il est destiné à suivre la route battue, lui aussi. L'image y est fréquente (14), mais le plus souvent banale.

Le monde moderne, qui rend hommage à la machine qui crie, oublie que l'âme ne se nourrit pas seulement de denrées, ne se réchauffe pas seulement de bois, qu'elle a des appétits autres que ceux du corps. Pour les anciens, « les prêtres de la pensée étaient rangés au même niveau que les prêtres de Dieu » (3). Aucune frontière ne peut arrêter la marche de l'esprit :

« Shakespeare et Byron passent chez nous, tandis qu'on arrête les épingles et les étoffes d'Angleterre ; il n'y a point de contrôle pour le génie... Les poètes sont comme ces statues qu'on retrouve

(14) Vingt-six images dans dix pages.

dans les ruines ; on les oublie parfois, mais on les retrouve intactes au milieu d'une poussière qui n'a plus de nom (5) ; ...vos ballots et vos draps s'usent ; Homère est vieux ? (6)... L'esprit... a toujours dirigé le corps... L'art est la plus haute manifestation de l'âme... Qu'on ne l'insulte pas, ce serait un blasphème » (73).

Un autre sanglot caché, un éloge ému de quatre pages à l'adresse de Rachel, espèce de *Stances à la Malibran*, ne nous fournira d'intéressant qu'une image qui est l'ancêtre d'une longue lignée dans l'œuvre de Flaubert :

« On a beaucoup plaint les gladiateurs qui donnaient leur sang pour amuser le peuple ; est-ce donc beaucoup moins que... de verser à flots sur la multitude tous les riches trésors de poésie que recèle un grand cœur d'artiste, et de rester ensuite... épuisé... tandis que vous, vous rentrez abreuvé de poésie pour tout un lendemain » (159).

On a indiqué quel était le culte du jeune Flaubert pour le curé de Meudon, et quelle est la part probable de ses lectures rabelaisiennes dans la conception du grotesque Yuk.

Ce culte est formellement traduit en vingt-deux pages rapportées généralement à 1839, le fruit de notes et commentaires copieux faits au courant de ses lectures (15). L'image y est rare, grâce en partie aux longues analyses de *Gargantua* et de *Pantagruel*.

Flaubert nous apprend que « Rabelais est un Luther dans son genre ». Avec son rire « il démolit tout autant de choses que la colère du bonhomme de Wittemberg » (144). Il trace brièvement son influence et surtout son abandon à travers le dix-septième siècle, qui se tenait guindé, dans l'adoration de lui-même, anguleux et plat comme le château de Versailles, à travers le dix-huitième dont le petit goût musqué ne comprenait pas ce tourbillon immense (145-146).

Alors vient une *préface de Cromwell in petto* sur la place du poète, qui finit par la déclaration que « les grands écrivains sont dans le cercle des idées comme les capitales dans les royaumes. Ils reçoivent l'esprit de chaque province, de chaque individualité, y mêlent ce qui leur est personnel, original ; ils l'amal-

(15) Dans sa lettre du 29 octobre 1838, il écrit : « J'ai repris la lecture de ce bon Rabelais... et je touche à la fin... Mon Rabelais est tout bourré de notes et commentaires philosophiques, philologiques, bachiques, etc... » (*Corr.*, I, 31), et six semaines plus tôt, il formule le drôle de rapprochement que voici : « Vraiment je n'estime profondément que deux hommes, Rabelais et Byron, les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire à la face » (*Corr.*, I, 28).

gament, ils l'arrangent, puis ils le rendent transformé dans l'art » (148).

Le rire de Rabelais ressemble à celui d'Yuk : « c'est un éternel rire, immense, confus, un rire de géant, qui assourdit les oreilles et donne le vertige... Ce n'est ni la pointe acérée et aiguisée de Voltaire, avec... sa bile recuite..., ni la colère déclamatoire de Jean-Jacques..., c'est le rire vrai, fort, brutal... qui, avec Luther et 93 a abattu le moyen âge » (152, 153, 154). On finit par un éloge de ce moine qui cachait des forces d'Hercule sous l'habit du bouffon, et par le souhait qu'un nouveau Rabelais vienne flétrir par le rire le dix-neuvième siècle avec sa politique qui bégaye, et sa morale qui râle (155, 156).

Comme on le voit, à quelques exceptions près, les images contribuent pour peu de chose à cette étude souvent intéressante d'un homme qui était, lui, une véritable mine de métaphores. Ce qu'il importe de noter, c'est, avec l'enthousiasme qu'il éprouve pour les génies, ce premier effort fait pour fixer en métaphores l'effet de tel ou tel style, effort qui se retrouve un peu dans *Rome et les Césars*, écrit en août 1839, où sont décrits entre autres le « style de bronze » de Tacite, l'hexamètre « ronflant de colère » de Juvénal, « la grâce ciselée » d'Horace, etc.



La fréquente évocation de Rabelais et la conception et le développement de ce joyeux monstre d'Yuk indiquent bien que l'auteur de *Smarh* n'était point un René s'entourant complètement de sa mélancolie chatoyante. Son pessimisme ayant pour conséquence le scepticisme en matière morale, et sa crise de découragement donnant naissance dans cette nature sanguine et exubérante à un violent besoin de réaction, ce jeune Gargantua révèle dans une des lettres écrites pendant la composition de *Smarh* et dans presque toutes celles qui datent des mois suivants, ainsi que dans les écrits plus formels de ces mêmes mois, un intérêt bien peu philosophique et théorique pour le monde des bouteilles et du cotillon. Il faudrait ajouter toutefois que cet intérêt sent un peu le parti pris de faire le Falstaff par bravade et pour se venger de ce qu'il considère comme les injustices de son sort.

Dans ces lettres, on apprend que, s'il faut « se gratter le cœur de temps en temps avec un peu de souffrance pour que toute la gale en tombe » (47) et laisser venir le spleen, toutefois sa

génération est bête puisqu'elle « se drape sur Byron,..... et se cadennasse le cœur à plaisir » (46). Mieux vaut « que le bouchon saute, que la pipe se bourre », etc... D'autres lettres de ce printemps et été de l'année 1839 nous apprennent que le mariage de son frère Achille lui fournit l'occasion de « se donner une culotte », de « s'empiffrer » (48), il écrit à Chevalier de longues tirades bouffonnes de « lyrisme culinaire » où il chante son « enthousiasme de sauces et de liquides » (49) et attend de son ami « la description pittoresque d'une orgie satanique et échelonnée » (49, cf. 43, 45).

Ce goût des orgies produit une évocation, cette esquisse historique appelée *Rome et les Césars*, écrit de sept pages qui sent le devoir d'écolier et qui ne nous arrêtera guère en dépit de ses vingt-cinq images, si ce n'est pour écouter « la grande voix du moyen âge, qui retentit encore sur les marches du Vatican » (276), ou méditer sur Sylla, qui « accomplit sa mission fatalement, comme une hache » (277 ; cf. O. J., I, 393).

Les lettres de cette époque montrent que le jeune romantique s'intéresse à Brillat-Savarin, et surtout à Lacenaire, à Néron, au marquis de Sade, à propos de qui il remarque que « ces figures-là ressemblent aux priapes égyptiens mis à côté des statues des immortels, à côté de Memnon, à côté du Sphinx. Ces monstres-là expliquent pour moi l'histoire, ils en sont le complément, l'apogée, la morale, le dessert » (*Corr.*, I, 52). Enfin la lettre suivante, datée du 13 septembre, annonce qu'il avait écrit, une quinzaine de jours avant, « un conte bachique assez cocasse » (16).

Ce conte porte le lugubre titre de *Funérailles du Docteur Mathurin* (17), mais les passages de la Crorespondance cités ci-dessus indiquent bien dans quel esprit il fut conçu, dans quel cercle d'idées l'imagination de son auteur tourbillonnait. Les images sont très fréquentes (77 pour 27 pages), et çà et là il y en a de bonnes ; mais dans la narration des funérailles qui remplit les dernières pages, elles se font rares. Il n'y a en tout qu'une douzaine d'images appliquées au monde objectif.

Sachez que, « se sentant vieux, Mathurin voulut mourir, pensant bien que la grappe trop mûre n'a plus de saveur » (O. J., 121). Et pour lui, vouloir, c'était faire, mais non pas comme

(16) Cette même lettre parle de l'activité du fameux « Garçon », « cette belle création si curieuse sous le point de vue de la philosophie de l'histoire » (*Corr.*, I, 56).

(17) D'après M. Shanks (p. 93), le docteur Mathurin dérive du romancier anglais Maturin, et de son *Melmoth immortel*.

furent les hommes célèbres de l'histoire, qui « se fardèrent à la dernière heure... pour être plus beaux, se drapant dans leur linceul comme dans un manteau de théâtre... Il se résigna.... à franchir de plain-pied le seuil de la vie » (122).

Son regard vous affectait comme si « une sonde magnétique entraît dans votre âme et en fouillait tous les recoins » (123), il vous dépouillait du fard de vertu qu'on met sur ses rides, de vos béquilles, de vos talons hauts ; il découvrait les pourritures du cœur, la gangrène morale qui se cachent dans des corps sains. Et cette perspicacité le rendait heureux (124), un peu comme un homme qui au théâtre voit tous les jolis corps féminins devenus squelettes !

« Il avait vécu... sans passion et sans vertu, ces deux meules qui usent les lames à deux tranchants. Son cœur était une cuve, où rien de trop ardent n'avait fermenté, et dès qu'il l'avait crue assez pleine, il l'avait vite fermée, laissant encore de la place pour du vide, pour la paix » (124).

Ce qui n'empêche pas qu'il décide de mourir en feu d'artifice. Il fait venir ses deux disciples.

On se met à boire, et d'abord c'est « une ivresse calme et logique »..... « Mathurin sentait sa vie s'en aller et, comme Sénèque, qui se fit ouvrir les veines et mettre dans un bain, il se plongeait avant de mourir dans un bain d'excellent vin, baignait son cœur dans une béatitude qui n'a pas de nom, et son âme s'en alla droit au Seigneur, comme une outre pleine de bonheur et de liqueur » (127, 128).... A la vue du soleil couchant, de la rivière, des bouteilles, il lui vient à l'esprit des comparaisons longuement soutenues, de la vie qui se couche avec le soleil, coule pour se jeter dans l'océan, et ressemble à un festin :

« Heureux les sages, qui peuvent..., au dessert..., boire les vins les plus exquis, savourer les fruits les plus mûrs, vider le reste, d'un grand coup, éteindre les flambeaux, et mourir » (129-130). « La nuit était venue... Son œil commençait à se fermer, la flamme blanche des bougies remuait au vent, l'ombre, qu'elle rayait, tremblait sur le lambris... Assis sur le bord de la tombe, Mathurin y avait posé sa gourde, elle ne se fermera que quand il l'aura bue » (130).

Alors vient une bonne évocation de « cette langueur des sens » qui balance l'âme dans une mollesse infinie. Mais l'heure n'a pas encore sonné. Mathurin se réveille, parle politique entrelardée d'art culinaire et épicurien, évoque l'histoire, qui

est « une science morale par dessus tout, à peu près comme la vue d'une maison de filles et celle d'un échafaud plein de sang. » (132). Quant à la Providence, il croit que le soleil fait mûrir le raisin (133) et il a déjà expliqué que l'homme est « une bulle de mousse sur le tonneau de l'Électeur » (128). « J'ai cru longtemps à l'eau de Seltz et à la perfectibilité humaine, je suis convaincu maintenant de l'absinthe ; elle est comme la vie : ceux qui ne savent pas la prendre font la grimace » (134). Il erre à travers la métaphysique et les images errent avec lui. A la pensée des gouffres insondables de la pensée, l'homme arrive à voir aussi clair autour de lui que s'il était tombé ivre mort « au fond d'une barrique de vin plus grande que l'Atlantique » (135).

Alors « au calme des premières libations succède la fièvre » (136), et de là à la fin, y compris l'étrange cortège funèbre qui s'arrête à tous les cabarets, le ton devient plus forcé, peu intéressant, bien moins réussi que dans *Ivre et Mort*. Toute cette dernière partie, comme celle de *Smarh* et de beaucoup d'autres compositions de jeunesse, sent la fatigue, l'ennui, l'épuisement d'une veine trop rapidement, trop fièvreusement exploitée, et les images, à part quelques détails descriptifs, sont aussi faibles que rares. Les métaphores objectives sont sans intérêt. Le souci, ou plutôt le parti pris de la « couleur » est responsable d'un certain nombre d'images tirées des festins et des orgies bachiques, et il n'y en a guère qui violent cette couleur.



Somme toute, la production littéraire de cette année qui suit les *Mémoires d'un Fou* est relativement considérable, mais bien peu impressionnante, et de ce point de vue en contraste très marqué avec l'année précédente. On en a vu les raisons. Le découragement morne et triste augmente à travers l'année scolaire 1839-1840, ses meilleurs amis étant éloignés, l'examen de baccalauréat s'approchant, et la nécessité de choisir une profession antipathique s'imposant de plus en plus impérativement. La composition littéraire est complètement laissée de côté, et les quelques lettres ne font que refléter la couleur noire de ses sentiments. Il compare même le passé à un lièvre mort qu'on a vu sauter dans la plaine, mais qu'on ne touche plus, qu'on flaire. Et il continue : « L'existence après tout n'est-elle pas comme le lièvre, quelque chose de cursif qui fait un bond dans la plaine,

qui sort d'un bois plein de ténèbres pour se jeter dans une marinière, dans un grand trou creux ? » (*Corr.*, I, 64).

Le calcul, le grec, la philosophie, « fleur, crème, excrément » de toutes les sciences, tout cela est une pitoyable soupe pour un homme qui sait savourer Montaigne, et cependant il faut avaler les cours, se désaltérer avec de l'eau sale, se gorger de ces puddings-là qui vous font mal (*Corr.*, I, 57, 59, 60, 61, 70). Il est premier en philosophie. « Quelle dérision ? Ah ! ah ! paillasse, vous vous êtes fait un bon manteau de papier avec de grandes phrases bien plates sans coutures » (*Ibid.*, 61).

Il tourne le dos à l'avenir pour « écouter la voix plaintive des tendres souvenirs » et s'excuse de la platitude désolée de ses lettres : « Je suis trop triste pour rire..., ma douleur est bête, incolore ; c'est un orage sans éclair et avec une pluie sale » (*Ibid.*, 69). La confession suivante, dont l'authenticité a été établie par les écrits de l'année scolaire 1838-1839, peut très bien servir de conclusion à l'étude de cette première longue période d'adolescence et de composition littéraire :

« C'est une triste position que celle où toutes les routes sont ouvertes devant vous, toutes aussi poudreuses, aussi stériles, aussi encombrées... J'ai rêvé la gloire... et maintenant je n'ai même plus l'orgueil de la médiocrité... Je n'ai plus ni convictions ni enthousiasme..., je me suis ravagé le cœur avec un tas de choses factices et de bouffonneries infinies ; il ne poussera dessus aucune moisson... Quant à écrire, j'y ai totalement renoncé... Il me reste encore... les voies toutes faites..., les mille trous qu'on bouche avec des imbéciles... J'irai faire mon droit... Je resterai trois ans à Paris... et ensuite ? » (*Ibid.*, 53-54 [23 juillet 1839]).

CHAPITRE V

Le Voyage aux Pyrénées et en Corse

Les parents de Flaubert lui avaient promis un voyage s'il était reçu à son examen de baccalauréat, ce qui fut fait en août 1840.

On avait décidé qu'il visiterait le Midi, les Pyrénées et la Corse, en compagnie du D^r Jules Cloquet, ami de la famille. Le voici donc prêt à partir, non sans inquiétudes, car il aurait préféré, naturellement, faire le voyage à sa guise, avec un frère en art (1). Néanmoins, il trouva en son compagnon de voyage un homme très bon, très intelligent, très gai, qui n'avait que le tort de ne pas être entièrement artiste et romantique, de négliger Blois et l'Espagne de Gautier pour faire des visites à une fabrique de porcelaine, à la station thermale de Pau, et aux écluses de Saint-Ferréol.

Les cent trente-cinq pages où le jeune voyageur raconte cette randonnée aux Pyrénées, dans le Midi, en Corse, ont pour nous le plus grand intérêt. Pour la première fois, on verra à quel point il savait vraiment observer en réaliste le monde autour de lui, dans quel état d'esprit il voyageait, quelles orientations seront révélées dans les images. De plus, ces pages sont les seules importantes qui nous soient parvenues, en dehors de la Correspondance, pour la période qui va de l'automne de l'année 1839 jusqu'à la composition de *Novembre*, important écrit achevé en octobre 1842, après-deux années d'études de droit à Paris.

Le voyage dura deux mois. Quelle était la disposition d'esprit du jeune homme et comment, dans quelles intentions, furent composées les pages du récit ? C'est lui-même qui se chargera de nous le dire, et cela dès la première phrase du premier chapitre, écrit à Bordeaux, en une veine qui promet de bonnes choses :

(1) Voir *Corr.*, I, p. 70.

« Il y a des gens qui, la veille de leur départ, ont tout préparé... : encrier rempli, érudition placardée, émotions indiquées d'avance. Heureuses... natures... qui... se chatouillent pour se faire rire, comme dit Rabelais. Il en est d'autres, au contraire, qui... tirent la visière de leur casquette et de leur esprit pour ne rien voir... Il est difficile de garder... le juste milieu... Je vais tâcher néanmoins d'y atteindre et de me donner de l'esprit, du bon sens, et du goût ; bien plus, je n'aurai aucune prétention littéraire et je ne tâcherai pas de faire du style ; si cela arrive, que ce soit à mon insu, comme une métaphore qu'on emploie faute de savoir s'exprimer par le sens littéral. Je m'abstiendrai donc de toute déclamation... Ceci est un préambule... qu'on aurait pu intituler le marchepied, pour indiquer les émotions que j'avais en montant en voiture, ce qui veut dire que je n'en avais aucune... je veux tout bonnement jeter sur le papier un peu de la poussière de mes habits ; je veux que mes phrases sentent le cuir de mes souliers de voyage et qu'elles n'aient ni dessus de pieds, ni bretelles, ni pommade qui ruisselle en grasses périodes, ni cosmétique qui les tienne raides en expressions ardues, mais que tout soit simple, franc et bon, libre et dégagé comme la tournure des femmes d'ici, avec les poings sur les hanches et l'œil gaillard, le nez fin s'il est possible et avant tout pas de corset, mais que la taille soit bien faite... Cet engagement pris, je suis forcé d'avoir le style d'un honnête homme » (*Par les Champs et par les Grèves*, p. 343, 344, cf. p. 352).

Voilà la promesse. Toutefois, bien entendu, le jeune voyageur ne se tiendra pas obligé de tout noter, pas plus qu'il ne se défendra de donner ses impressions personnelles (2), et l'étude des principes qui déterminent son choix de détails et des réflexions qu'il se permet dans ces pages ne doit pas manquer de mieux éclairer le caractère de notre voyageur, qui commence à se dégager des influences livresques. Dans plus d'une page, il insiste sur le fait que, « étant homme de loisir et de caprice », il lui faut ses heures : « ...j'ai des calmes plats et des tempêtes » (382), et parfois ce qui ennuie les autres l'enthousiasme, de même que l'objet de leurs enthousiasmes l'embête (3).

« Est-ce ma faute si ce qu'on appelle *l'intéressant* m'ennuie et si le *très curieux* m'embête ? Hier, par exemple, en allant au lac d'Oo, quand mes compagnons maugréaient contre le mauvais temps, je me récréais de la pluie qui tombait dans les sapins et du brouillard qui faisait comme une mer de blancheur sur la cime des montagnes. Nous marchions dedans comme dans une onde vaporeuse... » (382).

(2) Il n'est pas dupe de la valeur de ces impressions, sa demi-science lui permettant, dit-il, de « dire des sottises de la meilleure foi du monde » (voir p. 389).

(3) Voir pp. 381-382, 393-394.

« Qu'avais-je besoin d'aller à Saint-Sernin voir... un vieux Christ en bois doré qui m'a fait penser à Don Quichotte et qu'un autre jour j'aurais trouvé superbe ? Mais j'avais mal dormi et j'avais froid, et puis il y a des choses qu'on ne sent bien qu'en certains jours... » (393-394).

Donc notre épicurien en impressions de voyage et en sensations choisira ses mets et ne prétendra pas se contenter de nous donner la composition du menu ; il nous fera partager les délices ou les dégoûts que lui inspire chaque plat qu'il s'offre.



Dans un récit de voyage, ce sont les images du monde extérieur qui devraient dominer, et il en est ainsi pour ceux que le futur auteur de *Madame Bovary* et de *Salammbô* écrira plus tard en Orient et en Afrique du Nord. Mais il n'en est pas encore là, et si les images subjectives sont en minorité cette fois, elles composent cependant plus d'un tiers du total. Toutefois la raison principale de la fréquence de ces images est que les monuments qu'il visite le font discourir sur la littérature et les styles littéraires, ce qui amène force images intéressantes analysant ces idées ou ces styles. Et l'autre raison, presque aussi importante, est que le souvenir des choses vues suscite des émotions exprimées en images fournies par ces choses vues, comme on verra à la fin du chapitre.

La fréquence des images toutes ensembles pour la randonnée, à l'exception de celle en Corse, est assez élevée (161 images, dont beaucoup de longues, pour 69 pages, à peu près la même proportion que dans la *Danse des Morts* et la *Correspondance* des premières années de composition de *Madame Bovary*), tandis que la visite au pays des maquis est consacrée par un nombre beaucoup plus restreint de métaphores (78 images pour 61 pages). Leur fréquence moindre dans cette dernière partie du récit est sans doute due en partie au fait que l'auteur n'en était plus à la fraîcheur des premières impressions de voyage et éprouvait des fatigues physiques, en partie au fait que la Corse n'évoquait pas au même point que le Midi de la France des souvenirs du passé, enfin et surtout à la rédaction de trente-sept pages de ce récit après son retour à Rouen, quand les contours et couleurs exacts avaient commencé à s'estomper dans sa mémoire.



Examinons d'abord les images rendant les impressions du monde extérieur, et après, celles inspirées des réflexions et systèmes que le jeune voyageur fait en cours de route.

Comme cela est naturel dans des notes de voyage, les images rendant le mouvement et les gestes sont très rares dans les deux parties, tandis que celles de forme sont fréquentes. Les sons et les sens divers sont à peu près de fréquence moyenne dans les deux parties, ainsi que le sont la couleur et la lumière dans le récit corse, tandis que la couleur est plutôt rare dans la première partie.

En considérant les images appliquées au monde extérieur, il faudrait distinguer, ici comme ailleurs. Il y a l'image qui rend purement et simplement une impression photographique, et qui a rarement d'autre intérêt que celui de faire preuve d'observation juste, ou de rendre nette et précise une description, ce qui est déjà quelque chose ; il y a l'image qui met en lumière ce qu'un objet a de caractéristique ou d'important, et qui représente en même temps la capacité d'observation et la discrimination de l'écrivain ; il y a l'image qui, tout en rendant une impression objective, doit son choix à l'histoire, à la situation géographique, à la nature de l'objet ou de la personne représentés ; enfin il y a celle où le point de départ est un détail du monde des sens, mais où l'auteur intervient, exprès ou à son insu, pour juger, louer, ridiculiser, exalter.

La notation précise sans nuance de subjectivité est encore assez rare dans la première partie des souvenirs de voyage (30 sur plus de 100 images), mais beaucoup plus fréquente dans la dernière partie (30 sur 50). Les raisons en sont facilement compréhensibles : le voyageur n'est plus aussi sujet à des épanchements de son moi que dans les premières semaines, et en Corse son esprit est moins souvent baigné de souvenirs historiques.

Si l'homme fournit une grande proportion des images dans les deux parties, dans la première il n'y a que deux ou trois des trente figures de cette source qui approchent d'une objectivité complète, et même elles ne l'atteignent pas. Il y a de l'ironie dans la description des sculptures lourdes de Saint-Sernin à Toulouse, y compris « de gros Amours qui ont le ventre tendu comme des hydropiques » (395), et il y a le reflet d'une impression subjective dans la description de quatre lacs « calmes comme

s'ils étaient gelés... ; rien n'est triste comme la couleur de ces eaux qui ont l'air cadavéreuses et violacées » (387).

En Corse les images assez complètement objectives de ce groupe sont bien plus fréquentes, quoique ici encore l'on entrevoie l'auteur derrière l'image. Les arbres vivants des forêts tiennent embrassés dans leurs bras ceux qui y sont tombés morts ; dépouillés de feuilles, ils ont l'air de squelettes (443, 476) ; une nuit de marche « la lune rongée se montrait seulement par acquit de conscience » (465) ; et le Corse excite son cheval avec un « ignoble cri... qui ressemble à celui d'un homme qu'on assommerait à coups de massue » (464).

Les produits de l'industrie fournissent de très nombreuses images et surtout les objets manufacturés sont assez souvent d'une objectivité relativement pure. A peu près toutes s'appliquent à la nature. Vues des hauteurs, de longues rues bordées d'oliviers « ressemblent à des lignes de craie serpentant sur un tapis vert » (403) ; vue des environs d'Ajaccio, la mer de loin ressemble avec ses trois golfes à « un tapis de velours bleu découpé en trois festons » (424). Les schistes calcaires qui forment telle route deviennent « des lames de couteaux qui vous offriraient leur tranchant » (388) ; tel lac immobile est « une grande glace verte » (375) ; de la hauteur de la Pigue, les plaines de France, que l'on aperçoit dans les nuages, « se dressent au loin comme d'immenses tableaux suspendus » (388) ; en quittant les montagnes on voit « çà et là des masses grises d'olivier comme des pompons de soie » (397) ; et l'image double qui suit sera utilisée plus tard dans un important nocturne de *Madame Bovary* :

« J'ai revu la baie... La lune en face se reflétait dans les flots ; suivant qu'elle remontait dans le ciel, son image prenait sous l'eau des formes changeantes, tantôt celle d'un immense candélabre d'argent, tantôt celle d'un serpent dont les anneaux montaient en droite ligne à la surface et dont le corps remuait en ondulant » (468 ; cf. *Madame Bovary*, 274).

Les ornements ne fournissent qu'une image, celle de rochers à fleur d'eau qui au soleil deviennent des couronnes de diamant (424). Ailleurs il est question de chapeaux de planches (385), de costumes bigarrés, de bals masqués (348), de bonnets de la liberté (432), et entre les montagnes, des vapeurs diaphanes se bercent « comme de grandes gazes qu'une brise aurait agitées » (448). Les constructions sont un peu mieux représentées. Les vallées des Basses-Pyrénées sont des corbeilles de marbre tapis-

sées d'herbes (373) ; ensevelie dans une plaine vide et blanche, la ville d'Aleria ressemble à une cité d'Orient morte depuis longtemps (460, cf. 451). Marseille est une Perse, une Alexandrie moderne, « un capharnaüm, une Babel de toutes les nations » (408).

Les images fournies par l'eau et les fluides ne sont pas nombreuses dans les deux parties, celles tirées de la terre et de ses produits le sont encore moins, mais la presque totalité de ces deux groupes sont objectives purement et simplement. Au coucher du soleil « le bruit s'écoulait peu à peu » (402). A regarder tous les pics des Pyrénées, « on dirait les vagues colossales d'un océan de neige qui se serait immobilisé tout à coup » (388).

En Corse les voyageurs sont éblouis par la lumière qui, inondant l'air, donne aux contours des rochers quelque chose de vaporeux et d'ardent à la fois (434), et une nuit, la lune qui avait l'air d'être lancée et perdue au milieu d'un immense ciel, « éclairait l'azur..., laissait tomber sur la vallée en pluie lumineuse ses vapeurs d'argent qui, une fois arrivées à la terre, semblaient remonter vers elle comme de la fumée » (449).

Parmi les images dérivées de la terre et de ses produits et dont la plupart s'appliquent à la terre aussi, notons ces quelques indications de lumière et de couleur : les bergers corses qui ont l'œil couleur de suie (431) ; dans les montagnes, des parois de neige durcie en pointe de diamants, qui ressemblent à « de l'albâtre oriental humide de rosée » (379) ; « des cailloux de cuivre qui ressortaient de sous terre comme des bronzes antiques... ; tout était pavé d'airain rouge et noir ; le soleil brillait dessus, et les rayons qui tombaient sur les arêtes saillantes en rebondissaient en paillettes » (460). On voit dans ces exemples et ceux où l'eau fournit la comparaison l'attention que l'auteur porte déjà aux effets de lumière, et on ne s'étonnera point de l'entendre dire plus tard en Orient qu'il aime la couleur par-dessus tout (4).

(4) A ces exemples de couleur on peut ajouter ceux-ci : la peau des Arlésiennes « toute chauffée de reflets de soleil » (405) ; des villages du Midi « blancs comme la campagne » (348) ; des montagnes qui au coucher du soleil prennent des teintes vineuses et vaporeuses (434) ; et des rayons de soleil qui transforment les rochers à fleur d'eau en des étoiles dans un ciel d'azur (424). Cf. aussi « plaine blanche.. Orient » (451), et « mer de blancheur... onde vaporeuse » (382).

A peu près toutes les images tirées des animaux et des arbres et plantes sont assez purement objectives. Un cheval au galop mord la route (387), un autre saute comme un chevreuil (466) ; des dauphins sautent comme des chevaux (437) ; une route serpente dans la montagne comme un lézard blanc (373) ; en Corse il y a des yeux de faucons et de chats (436, 462) ; des bas-reliefs

Dans ces exemples, si l'image vraiment forte n'est pas très fréquente, il y a au moins des indications que le jeune homme de vingt ans sait voir, et tâche de trouver le mot juste pour rendre sa vision. Ce sont les effets de couleur et surtout de lumière, la forme et les contours qui fournissent la presque totalité des soixante images, le mouvement et les sons ne réunissant que neuf exemples. Il est à noter que, pour l'ensemble des images appliquées au monde extérieur, la couleur et la lumière ne fournissent proportionnellement que d'assez rares images dans ces notes de voyage, tandis que parmi celles qui sont purement objectives, elles comptent plus d'exemples que même celles de la forme. Ayant le goût des jeux de lumière, pour leur beauté intrinsèque, et les ayant bien observés, il est moins tenté que dans les autres images d'ajouter des impressions suppléant au manque de netteté dans l'observation. Les trois quarts des soixante images décrivent les divers aspects de la nature inanimée, avec la terre (les pierres, les montagnes, etc.) occupant la première place, et l'eau suivant d'assez loin, et suivie à son tour par la végétation et le ciel. Les images appliquées à la terre et à l'eau sont également partagées entre des impressions de couleur, de forme et de lumière, et assez souvent il y a dans la même métaphore une fusion des trois, ou de deux des trois. Il n'y a que huit images purement objectives appliquées aux constructions et six décrivant l'homme, pour des raisons qui deviendront plus claires dans les pages suivantes (5).

Maintenant, voyons quel est l'esprit des images fortement teintées de subjectivité. Cette fois, ce sont d'un côté les souvenirs et enthousiasmes historiques du voyageur, et de l'autre sa verve moqueuse en présence de certains monuments, de certaines villes, qui inspirent presque toutes ces images. Les exceptions du reste n'en sont guère, s'attachant plutôt à des expériences physiques du voyageur telles que le mal de mer ou aux rapports qu'il croit trouver entre le Midi et les pays exotiques.

On a vu plus haut que les images tirées de la nature étaient presque toutes assez strictement objectives ou impersonnelles, celles des produits souvent mais pas toujours objectives (il s'en

forment une sorte de haie ; de loin des îles ne sont que des touffes d'herbes (366) ; un orgue qu'on répare bourdonne comme une grosse mouche (354), etc.

(5) Distribution des images purement objectives entre les différents groupes des sens : forme, 27 ; couleur, 16 ; lumière, 13 ; mouvement, 6 ; sons, 4. Distribution d'après leur application : nature, 47 images, dont 20 pour la terre, 12 pour l'eau, 7 pour les arbres et plantes ; 4 pour le ciel et 3 pour les animaux ; constructions, 8 ; hommes, 6.

faut), celles de l'homme presque jamais objectives. Parmi les métaphores tirées des produits, les manufactures et vêtements ne fournissent que sept exemples de subjectivité intense, dont six servent à ridiculiser, tandis qu'il y en a quinze des constructions dont huit qui reflètent l'histoire et sept qui ont une pointe d'ironie. Ajoutez à ces images trente autres du corps humain, dont dix-sept qui ont pour muse Clio, et neuf qui rendent hommage au dieu du grotesque.

D'abord quelques images qui touchent au lyrisme et révèlent le tempérament de l'auteur sans que l'histoire en soit directement cause. Cette veine lyrique tient certainement du tempérament de notre voyageur, mais cette tendance naturelle se trouve renforcée par une inspiration exceptionnelle à partir du séjour à Marseille où il fit la connaissance d'une certaine M^{me} Foucaud, femme ardente, qui s'occupa très activement et efficacement de son « éducation sentimentale ». Sans qu'il fût question d'amour véritable, cette personne aimable fit une impression durable sur le jeune Flaubert (6). Au jardin botanique de Toulon il admire de superbes palmiers dont le tronc reste immobile tandis que les rameaux du haut, remués par le mistral, lui suggèrent la comparaison avec « une femme dont les cheveux seuls remuent au vent », comparaison due sans doute au souvenir de Xerxès, amoureux de ses beaux arbres (475, cf. 474).

A Marseille, le soleil fait comme un grand bain de lumière » (408). La Méditerranée a « un parfum plus suave que les roses » (424) ; elle est « si belle..., si souriante qu'elle vous appelle sur son sein, vous attire à elle avec des séductions charmantes » (478). Bien mieux que le savant fils du géôlier de Bastia, ses prisonniers, bandits du maquis, « comprennent l'élégie que soupire le laurier-rose à la brise du soir, le dithyrambe des pins qui se cassent, le monologue de l'orage qui hurle et de la haine quand elle emplit les cœurs vigoureux » (470). A Bordeaux, on entraîne notre anti-utilitaire à visiter une manufacture de porcelaine. Marchant au milieu des assiettes, il ne se sent pas dans la sienne, dit-il. Le soir, dans cette fabrique modèle, on enseigne aux ouvriers les *connaissances utiles*, c'est-à-dire que, les maisons lavées, ils montent un étage, du mortier matériel ils passent au gâchis spirituel ! Et notre Rousseauiste pleure sur le triste sort d'un chétif enfant à tête d'artiste, « né de la plus pure argile, poète destiné à contenir l'ambrosie des suaves pensées, vase

(6) Voir *Journal des Goncourt*, I, 313, et *Corr.*, I, 163, 166, 169, 353-354.

d'élection dont on souille la forme et qu'on fait commun, usuel, utile, propre à faire boire les pourceaux » (359) (7).

A Fontarabie, un rayon de soleil, sortant d'un tas de ruines, devient une jeune fille qui paraît « plus belle derrière les tombeaux » (366-367). Cet enchantement 1830 fut complet quand il entendit « une voix fraîche... entonnant un boléro allègre, chaud de notes perlées, chanson de l'alouette qui secoue le matin ses ailes humides sur la haie d'épines » (368).

Il était inévitable que ce jeune romantique qui avait pour le moyen âge, pour la Rome de la décadence et pour la beauté classique un véritable culte, animât de son imagination les beaux sites, les beaux monuments de ce passé dans le Midi, et transformât les belles apparitions féminines en statues de nymphes antiques. Essayant ses premiers pas dans le Midi et aspirant vers des rivages plus éloignés, il trouve dans les eaux azurées de la Méditerranée « un calme et une solennité antique..., quelque chose de grave et de tendre qui fait penser à la Grèce, quelque chose d'immense et de voluptueux qui fait penser à l'Orient » (405) ; telle anse dans un rocher « était faite exprès par les Tritons pour y nager aux heures de nuit » (472) ; en bateau il s'abandonne au bercement de la naïade (417). A Carcassonne, la vieille ville dont les murs semblent une voie romaine, est « assise sur la colline, et regarde les champs étendus à ses pieds..., comme un vieux térme dans un jardin », comparaison peu moyenâgeuse par exemple (399) ; le Pont du Gard est « fait comme un grand corps de pierre dont la tête et les pieds sont enfoncés dans le sable » (400). L'arène à Nîmes, où il y a toutefois des pierres « enfoncées dans la terre jusqu'au cou » (402), est tellement intacte qu'elle a l'air d'attendre les vieux hôtes évanouis (401) ; à Arlés, l'amphithéâtre n'est pas comme à Nîmes une belle statue déterrée, il est à demi enfoui et les gradins supérieurs s'écroulent comme pour descendre dans l'arène (403). « Ces monuments romains sont comme un squelette dont les os çà et là passent à travers la terre ; aux ondulations du gazon on devine la forme du mort » (404). Même les constructions modernes portent des souvenirs du passé : « les nattes de jonc accrochées aux barques, plongées dans l'eau et sur le bord se relevant en coquille, avaient l'air du berceau d'une naïade » (406).

Les hommes et les femmes rappellent le passé, eux aussi. Quel

(7) Cette visite servira presque trente ans plus tard dans la description de la fabrique d'Arnoux (*Education sentimentale*, p. 276 et suivantes).

est l'enchantement de notre jeune homme en entrevoyant un spectacle populaire dans un cabaret, au cours duquel la mère d'une jeune fille séduite, « s'arrachant les cheveux, chantait une espèce de complainte avec des exclamations nombreuses, comme dans les tragédies d'Eschyle » (407).

Le plus souvent, si les monuments deviennent des hommes, l'homme devient un monument, une statue, une médaille romaine.

Une fille attendant l'aventure sur sa porte sombre près de l'arène d'Arles devient une « pauvre ruine d'amour, à côté de la ruine de l'art et qui vivait dans son ombre » (404). Les Arlésiennes sont jolies : « C'est là ce qu'on appelle le type gréco-romain ; leur taille est forte et svelte à la fois comme un fût de marbre » (404). De même à Bayonne le voyageur s'extasie devant l'apparition d'« une jeune Espagnole, la cruche de grès passée au bras comme les statues antiques » (361) (8), et dans l'église de Saint-Savin, « les femmes, vêtues complètement de noir, avaient l'air de statues » (374). Il est frappé de la physionomie antique d'un jeune Corse, physionomie formant une seule ligne, avec une bouche mince et fine, une barbe noire et frisée « comme dans les camées de César ; menton carré : un profil de médaille romaine » (432).

Ce n'est pas toujours l'antiquité qui revit pour le jeune Flaubert, c'est parfois un passé plus rapproché de nous, passé dont il chante la mort en se promenant sous la belle nef romaine de Saint-Sernin à Toulouse, « catacombe de pierre où sont ensevelies de vieilles idées », car la niche de la foi est « cassée en pièces dans notre cœur » (393). L'ombre de Roland plane sans doute pour lui au-dessus des « splendeurs tragiques » de ce lieu près de Gavarnie nommé Chaos, « lieu plein de rochers entassés les uns sur les autres, comme un champ de bataille d'un combat de montagnes où ces cadavres immenses seraient restés... le gave passe à travers et se cabre contre eux sans les ébranler » (378). Un peu plus loin sont décrits tous les pics hérissés des Pyrénées, « tous se pressant, serrés et portés au ciel dans des efforts immenses » (388). La fille qui le servait à table à Irun avait un beau regard et une expression de gracieuse tristesse, « qui lui donne

(8) Quelques mois plus tôt, Théophile Gautier notait dans son récit du *Voyage en Espagne* que, avec leur amphore sur la tête et leur costume à plis droits, on prendrait les femmes de Bordeaux « pour des filles grecques » (Paris, Charpentier, 1890, p. 10).

quelque chose de doux et de fier comme l'Espagne son pays » (370) (9).



A quel point il serait erroné de croire que notre voyageur néo-phyte avait fait vœu de fidélité à la Muse lyrique, les images suivantes l'attesteront, images fournies surtout par l'homme, mais presque jamais appliquées directement à l'homme, qu'elles ne ridiculisent cependant pas moins sûrement. Ce sont le plus souvent les constructions ou parfois le paysage plat qui provoque la verve de notre anti-bourgeois. Voici la Touraine dans une évocation qui servira au début de *Par les Champs* :

« Honnête pays, paysages bourgeois, nature comme on l'entend dans la poésie descriptive ; c'est là la Loire, mince filet d'eau au milieu d'un grand lit plein de sable... Sous un certain point de vue de symbolisme littéraire, ce pays m'a semblé représenter une face de la littérature française... ce n'est ni grand, ni beau, ni bien vert, mais c'est, si vous le voulez, un refrain de Charles d'Orléans, pas plus, où la naïveté seule a une certaine tendresse qui n'est pas même du sentiment, tant c'est faible et calme, mais tranquille et doux... Une platitude toute française jusqu'à Tours » (345, 346, 347).

En dépit des montagnes à l'horizon, Pau, ville d'eau, avait pour lui une « mine rechignée » (372), impression due surtout sans doute au fait qu'elle est « le berceau » de l'homme le plus antipoète du monde, Henri IV, de qui on fait grand cas en restaurant son pauvre château :

« Si nous rebattons si bien les vieux habits pour les mettre sur nos dos, c'est faute peut-être d'en avoir de neufs... ne grattez pas la verdure des vieilles pierres, point de badigeon aux tombeaux et n'ôtez pas les vers de dessus les cadavres pour les embaumer ensuite et vivre avec eux » (372-373).

Et voici pour la capitale de la Gascogne :

« Ce qu'on appelle ordinairement un bel homme est une chose assez bête ; jusqu'à présent, j'ai peur que Bordeaux ne soit une belle ville... c'est un Rouen méridional, avec une Garonne aux eaux bourbeuses. Je comptais... m'étendre dans le duvet moelleux du fleuve, couche suave dont les draps limpides vous baisent la peau. Imaginez un espace fermé où l'eau reste stagnante comme dans un

(9) C'est la géographie, le climat, qui détermine la comparaison de la forme de la Corse à celle d'une orange coupée par le milieu (426).

bocal..., une atmosphère de cigare éteint, de la boue et des oies qui y pataugent, telle était l'école de natation » (349) (10).

Dans le grand bassin des pauvres écluses de Saint-Ferréol, « l'eau était basse et le vent tirait sur les cailloux çà et là, comme une loque, une méchante vague..., vague artificielle tant sa voix était phthisique et grêle », et des écluses « l'eau coule bêtement et fait le long des pierres comme le bruit d'un homme qui pisse dans un pot de chambre.... » (396).

Au cimetière de Bordeaux, les tombes sont plus bêtes que ne l'étaient de leur vivant leurs habitants ; « au jour du jugement, ceux qui ont le plus de pierre sur eux ne seront peut-être pas les plus prompts à monter au ciel, chargés qu'ils seront du poids de leur orgueil » (352). Quant à la cathédrale de la ville, elle veut faire la gothique mais trahit le sol païen et... « les ogives supérieures... rondes encore... n'ont pas eu la force de s'élever au ciel dans un élan d'amour et... sont retombées presque en plein cintre, accablées et fatiguées » (353). Il visite le fameux caveau momifiant de la tour Saint-Michel, « ingénieux caveau qui n'a pas été aux écoles d'arts et métiers et qui fait de peaux de chrétiens des peaux d'ânes », bien dures, bien retentissantes, plus curieuses à voir et plus renommées que maint poète ou membre de l'Institut ! (354, 355). Le christianisme n'est pas bien sérieux à Bordeaux, il y a mille jeux de lumière riant sur les dalles de l'église, qui est entourée d'un ancien cimetière, aujourd'hui une jolie promenade, appelée l'Allée de l'Amour, antithèse à la Shakespeare qui fait que « l'amour nargue le ciel et se pose sur les tombeaux » (353, 356). La petite église Saint-Pierre est ouverte au soleil et rit dans son décor de théâtre, et une autre église est ornée de tableaux d'auberge (356).

(10) Il est aisé de deviner qu'une partie de l'ironie de Flaubert provient de ce qu'il ne découvrit pas partout et aussitôt parti de Paris le pays de ses rêves. Il raconte qu'à Savignac, il eut une véritable vision moresque, par l'ouverture d'un cimetière vert, « d'abord... une main, puis un profil, puis deux, deux têtes noires avec un sourcil superbe à peine entrevues ! Dérision ! une plaque jaune me fait conjecturer que c'était les deux filles du notaire » (348). Les églises du Midi l'ont souvent désillusionné, comme on verra. Souvent il y entre « pensant y trouver le moyen âge et on trouve la Restauration » (296). A Biarritz, où il avait compté se régaler de la vue de « beaucoup de naïades », il ne trouve comme baigneuse qu'une vieille petite femme enveloppée d'une vaste blouse jaune qui, flottant sur ses membres, « la faisait ressembler à un caniche qui sortirait d'un bol de café au lait » (362). Et à Bordeaux, ville de désillusions, il est enchanté de trouver sur la Garonne une nacelle aux lignes romantiques où l'on doit être bien au clair de lune — ce qui nous amène une évocation du Gange, « avec les cadavres qu'il charrie comme des feuilles et que le soir les vautours viennent becqueter avec de grands cris » (350) (cf. *O. J.*, II, 87, 117, 180).

A Saint-Bertrand-de-Comminges, l'église elle-même n'est rien. Les arcades jumelles diminuent de hauteur vers le fond comme si l'élan diminuait. Mais tout l'intérêt porte sur un immense jubé en buis, dont le maître-autel, « plein de fioritures, de bois peint, cache la relique du saint qui est relégué derrière, comme dans la coulisse » (384). Le libre caprice du sculpteur s'est servi de la foi comme prétexte pour l'art, « partout le bois est sculpté, fouillé, tressé, tant l'imagination se joue et rit dans les mignardes inventions ; aux culs-de-lampe ce sont des amours suspendus... des seins de femmes... pas une tête inspirée qui prie..., ce n'est pas une église, c'est plutôt un boudoir » (384). Que veulent dire « toutes ces miséricordes ouvragées où l'on s'assoit comme dans un fauteuil ? » On tourne le dos aux prophètes qui se suivent méthodiquement sur les parois intérieures de l'église, on lève la tête vers le ciel et l'on « rencontre involontairement les petits plafonds fleuris où l'œil caresse des formes amoureuses ». On admire de la tête, d'un enthousiasme frelaté ; « c'est un musée, un livre en bois où l'on lit une page du XVI^e siècle, pas autre chose » (384, 385). Somme toute, en fait d'églises, Flaubert regrette celles de son propre pays, où l'on peut se réfugier dans une atmosphère médiévale et oublier un moment le genre bourgeois. Ce sont les monuments de l'antiquité qui ont suscité son enthousiasme pendant ce voyage.

Notre amateur d'émotions violentes aime les fortifications à Toulon encore moins que les églises du Midi, puisqu'elles représentent « l'art militaire dans ce qu'il a de boutonné ; les remparts ne me plaisent qu'à moitié détruits... Les canons du *Marengo* étaient tous en bon état et cirés comme des bottes ; est-ce qu'un canon n'est pas plus beau à voir avec quelques longues taches de sang qui coule et la gueule encore fumante ? » (411).

En Corse notre anti-bourgeois rencontre un sale Normand qui s'y est installé, et qui regrette les bals masqués et les restaurants de Rouen ! Comparé au Corse, homme sombre et farouche aux élans purs, cet homme est « comme un vaudeville à côté d'une tragédie antique » (433).

Enfin, dans des moments pénibles de la traversée de Toulon à Ajaccio, juché au fond de sa cabine, le triton néophyte a recours à un humour singulièrement grossier pour que « les enfantements de l'esprit fassent taire les cris de la chair » (418). Il compare les cabines à autant de bières superposées, « c'était en effet une traversée d'enfer et la barque de Caron n'a jamais contenu de gens qui aient eu le cœur plus malade » (420). Inutile de

pressurer sa mémoire, il ne reste pas moins de seize heures « comme un crachat sur un plancher, fixe et tout gluant » (418). Le retour de Corse ne valait pas mieux, et cloué dans sa cabine, ployé en deux, il s'imaginait être « un fort poulet à la broche et je ne vous dirai pas quel jus tombait dans la lèche-frite » (471).

Le seul autre procédé susceptible d'offrir quelque intérêt est celui de l'image qui doit son choix à un objet voisin ou à des rapports de profession. La fille du patron d'un bateau de pêche a des yeux « du même azur que la mer » (406), ce qui évoque des souvenirs bien plus tendres que l'observation que, une fois le bateau d'Ajaccio arrivé en pleine mer, « les ondes prenaient une teinte plus sombre, analogue tout à fait à celle d'un jeune médecin... dont les joues ressemblaient à du varech tant il était vert d'angoisse » (418). Le concierge du cimetière bordelais voit venir des pourboires hypothétiques et « sa mâchoire a souri comme une tombe qui s'ouvre » (352).

En lisant les pages de ce premier récit de voyage, et notamment dans la partie consacrée aux Pyrénées, on est assez frappé du nombre d'images traduisant les divers aspects des églises et autres monuments, et de l'eau, comparé au nombre plus restreint de celles qui décrivent les montagnes (11). Et l'on se demande si le jeune Flaubert, comme la plupart de ses contemporains et de ses ancêtres, n'était pas assez insensible à la majesté des montagnes, ce qui serait plutôt étonnant, puisqu'il se moque des pays plats ou d'élévation relativement médiocre et qu'il compare si souvent, dans les images de la Correspondance, les génies aux montagnes. Une lecture attentive des notes n'éclaircit pas complètement le problème. Les petites montagnes ne sont pas sans lui déplaire, d'autant plus qu'elles servent d'introduction aux grandes pour ce voyageur normand jusqu'alors étranger aux altitudes élevées. Si pour lui au delà de Pau le paysage devient triste sans être encore grandiose, un peu plus loin il remarque que, si l'on n'avait devant soi les pics des Pyrénées, « on trouverait superbes ces montagnes d'avant-poste », et en approchant de Bayonne, en voyant les Pyrénées « se déployer dans le ciel à

(11) Sans tenir compte du voyage en Corse, il y a trente-trois images qui décrivent les constructions, dix-huit appliquées à la mer et aux rivières, dix-sept à l'homme (surtout à la femme), et vingt à la terre dont une dizaine seulement aux montagnes mêmes. Pour traduire les divers aspects de l'homme et des constructions, Flaubert se sert surtout d'images tirées des constructions, de l'homme et des vêtements, et pour la terre, surtout des animismes. En Corse, les monuments ne l'intéressent guère, c'est le pittoresque humain et naturel qui inspire les images (homme 13, ciel 8, eau 8, terre 6, arbres 5, animaux 7). Les animismes y prédominent.

grandes masses blanches, qui tout à coup saillissent à l'horizon... je ne sais quel espoir vous prend alors, l'ennui des plaines blanches du Midi vous quitte, il vous semble que le vent de la montagne va souffler jusqu'à vous, et quand vous entrez dans Bayonne, l'enchantement commence » (361).

On a vu quelle était son exaltation en allant au lac d'Oo par un temps de brouillard à travers lequel on apercevait les sommets de temps en temps (*Ch. Gr.*, 382-383). Le chaos et le cirque de Gavarnie pareillement l'enthousiasmèrent, et il traduit ses impressions en deux pages d'excellente description montrant un bon choix de détails dont plusieurs bonnes images qu'on a vues, et nous informant qu'en présence de telles beautés « on reste ravi, et l'esprit flotte dans l'air, monte le long des rochers, s'en allant vers le ciel avec la vapeur des cascades » (379). Ailleurs, à Saint-Bertrand-de-Comminges, il remarque que « si vous voulez du grand et du beau, il faut sortir de l'église et gagner la montagne, vous élever des vallées et monter vers la région des neiges » (385).

Dans la dernière vision grandiose, du haut de la Pigue, il y a un accent qui, en dépit d'une expression parfois conventionnelle, donne une impression de sincérité, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'une observation attentive. D'un côté le lyrisme un peu désuet de Chateaubriand nous vaut la déclaration que de ces hauteurs « l'esprit peut courir jusqu'à Séville, jusqu'à Tolède, dans l'Alhambra..., jusqu'à Cadix, escaladant les montagnes et volant avec les aigles qui planent sur nos têtes, ainsi que d'une plage de l'océan l'œil plonge dans l'horizon, suit le sillage des navires et voit, de là, dans la lointaine Amérique, les bananiers en fleurs, et les hamacs suspendus aux platanes des forêts vierges » (388) ; et dans la même page il est de nouveau question de ce « spectacle d'aigles » (388). Mais ce même passage nous fait voir des détails plus réalistes : par exemple les chevaux qui, pour monter les pentes rapides, donnent de furieux coups d'épaule comme pour mordre la route (387), et les montagnes semblent courir indéfiniment devant eux, jusqu'au moment où « subitement et comme si la montagne se déchirait, la Maladetta surgit devant vous » (378). De même, on a vu qu'il note la couleur plutôt noire que bleue des lacs, eaux « cadavéreuses et violacées », dont les bords sont plus verts et plus livides, plus immobiles et plus nus que les rochers qui les entourent (387), les schistes calcaires de la route qui ressemblent à des lames de couteau, etc. Enfin, n'est-ce pas un accent très personnel qui

perce dans les images déjà notées de ce champ de bataille d'un combat des montagnes, des pics se pressant, serrés et portés au ciel dans d'immenses efforts, semblables à des vagues colossales d'un océan de neige immobilisé tout à coup, et dans le paragraphe qui clôt la vision :

« Dans les gorges des montagnes, des nuages blancs se formaient et montaient dans le ciel ; le vent de la terre les faisait monter vers nous, et quand ils nous ont entourés, le soleil qui les traversait comme à travers un tamis blanc fit à chacun de nous une auréole qui couronnait notre ombre et marchait à nos côtés » (389).

Il est intéressant de noter que ces deux derniers passages, ainsi que celui de la montagne qui se déchire tout à coup, trouvent des échos dans *Salammbô* et ailleurs, et que le dernier, en outre, représente en embryon un des procédés du grand écrivain de vingt ans plus tard, celui de terminer un passage descriptif par des images en même temps précises et baignées de subjectivité.

Si les passages enthousiastes ne sont pas très fréquents, nous avons vu que l'auteur semble avoir eu une certaine pudeur qui l'empêche de tout raconter, désireux qu'il est de conserver dans le secret de son cœur « des choses inconnues, des souvenirs que nul autre ne peut s'imaginer et que vous évoquerez les jours sombres » et dont « la réapparition vous illumine de joie et vous charmera comme dans un rêve » (381). On soupçonne qu'une partie de cette réticence à l'égard des grands sujets vient d'un sentiment d'impuissance verbale. Les cathédrales, les villes, les paysages relativement plats sont depuis longtemps choses connues et cataloguées dans son casier descriptif, mais il vient de recevoir le baptême des cimes et a peut-être l'âme encore remplie de sentiment religieux, avant d'avoir appris son catéchisme. N'est-ce pas un avcu de cette impuissance que le passage suivant :

« Je n'en dirai rien... (du Marcado), forêt couverte de sapins noirs et où les branches pourries sont tombées en travers de la route. Je fais comme nos chevaux, je saute par là-dessus, ayant bien plus peur qu'eux de m'y casser le cou » (377) (12).

De plus, si le voyageur n'est pas toujours en veine lyrique en présence des montagnes, c'est qu'il est à la merci de ses états d'esprit, comme nous l'avons déjà vu, et surtout que la nature

(12) On verra ailleurs que Flaubert aimait beaucoup les montagnes boisées. Toutefois, cette forêt n'a pas fait une impression aussi forte que Gavarnie, puisque le paragraphe suivant commence par la déclaration : « Jusqu'à maintenant ce que j'ai vu de plus beau, c'est Gavarnie » (377).

bourgeoise de son voyage se campe entre lui et le paysage. Plus tard il dira qu'il a « voyagé en épicier », en dépit de l'amabilité et de la bonne humeur de son compagnon. Va-t-on au lac de Gaube et au Pont d'Espagne ? Voit-on se dresser au fond le Vignemale, aux sommets couverts de neige ? Pas un mot ému. Pourquoi ? Il nous l'explique avec abondance :

« Certes, si on y allait seul et qu'on y restât la nuit pour voir la lune se mirer dans ses eaux vertes avec la silhouette des pics neigeux qui le dominant, écoutant le vent casser les troncs de sapin pourris, certes, cela serait plus beau et plus grand, mais on y va comme on va partout, *en partie de plaisir*, ce qui fait qu'on n'a pas le loisir d'y rêver ni l'impudeur de se permettre des élans poétiques désordonnés. On arrive à midi, dévoré d'une faim atroce, et on s'y empiffre d'excellentes truites saumonées, ce qui ôte à l'imagination toute sa *vaporosité* et l'empêche de s'élever vers les hautes régions, sur les neiges, pour y plaier avec les aigles » (375-376).

Il faut aussi se rappeler que le génie particulier de Flaubert le fait procéder par pénétration, ce qui exige la possibilité de rester campé devant les objets assez longtemps pour les absorber, et que Flaubert, homme antithèse, portant en lui l'inquiétude de René, à Croisset regrette les montagnes et dans les montagnes regrette Croisset. Il y a un passage dans le récit de son voyage en Bretagne qui éclaire ce problème. A la longue, il se lasse des légendes et des églises bretonnes :

« A force d'être prodiguées, les plus aimables choses deviennent odieuses. De ma vie je n'oublierai la haine que les Pyrénées m'avaient procurée pour les cascades ; j'en avais tant admiré que je les détestais à outrance. Lorsqu'il fallait se détourner pour en admirer une nouvelle, je me sentais des défaillances d'estomac ; leur bruit, leur mousse, leur mouvement me révoltaient ; je n'aspirais plus qu'après les plaines les plus sèches, j'aurais voulu vivre dans une marinière » (*Par les Champs et par les Grèves*, p. 228-229).

Enfin, on ne saurait assez répéter que chez Flaubert l'imagination s'alimente partout et surtout de souvenirs, personnels ou historiques, et que les montagnes n'en ont guère. Ainsi, en dépit de toute l'exagération qu'elles contiennent et qui s'explique par l'état d'esprit de Flaubert au moment où il les écrivit (13), les

(13) Flaubert était allé à Kaltbad pour soigner sa santé, pour se reposer, en juillet 1874, après l'échec du *Candidat* et toute sorte d'ennuis avec le *Seize faible* de Bouilhet. Profondément désillusionné par la guerre de 1870, la vue des Allemands — et des Allemandes — l'excède (*Corr.*, éd. 1910, IV, 220) et

lignes suivantes, écrites de Kaltbad-Righi, trente-cinq ans plus tard, ne manquent pas de profondeur :

« Je m'y embête à crever... Je ne suis pas *l'homme de la nature* et je ne comprends rien aux pays qui n'ont pas d'histoire. Je donnerais tous les glaciers pour le musée du Vatican. C'est là qu'on rêve » (*Corr.*, éd. 1910, IV, 217-218).

On peut passer rapidement sur les images appliquées exclusivement au monde subjectif, parce que l'on en a déjà cité un certain nombre en parlant des images du monde objectif, et parce que la plupart de celles qui restent sont médiocrement intéressantes (14), si ce n'est à titre documentaire, comme indication du lyrisme assez incohérent, mais sans doute très sincère qu'inspirent le voisinage de la Méditerranée et des sites historiques, et la nostalgie qui en résulte. •

C'est sûrement l'ombre de René qui inspire la vision de Flaubert faisant la traversée de Toulon à Ajaccio, « le vent dans les cheveux, la tempête dans le cœur » (419) ; on a vu que pendant les semaines dans les Pyrénées, son ciel poétique est rempli d'aigles et des autres oiseaux qui fréquentent les cimes de la pensée ; à Fontarabie il savourait ses sensations après les avoir stimulées « avec une sensualité gloutonne », il s'y plongeait de toutes ses forces (367). En Corse, Flaubert regarde la mer tout en grimpant les chemins.

« Je n'écoutais pas, tout ébloui, étourdi de tant de soleil, de tant d'images et de toutes les pensées qui arrivent les unes sur les autres, sereines et limpides comme des flots sur des flots... Ce n'est jamais devant nos mers du Nord, vertes et furieuses, que les dix mille eussent poussé le cri d'immense espoir dont parle Xénophon... ; devant cette mer-là... le cœur prend une immense volée pour courir sur la cime de ces flots si doux, à ces rivages aimés, où les poètes ont placé toutes les beautés, à ces pays suaves où l'écume, un matin, apporta dans une coquille la Vénus endormie » (461).

L'âme est ensorcelée en présence de cette mer avec son soleil, sa brise marine parfumée, son horizon, son odeur de myrtes :

« lui bouche la vue du Righi !!! » (*ibid.*, 222) ; les sonnettes électriques de son hôtel, sa chambre de quatre francs, le mauvais temps, tout contribue à l'exaspérer (cf. V, 338 et suiv.).

(14) L'étude des nombreuses images qui aident à mettre en relief son exposé de l'art à travers les âges est réservée pour une autre section de ce livre. Un bon nombre de ces images sont intéressantes, ainsi que les idées qu'elles interprètent.

« ...il est des jours heureux où l'âme aussi est, ouverte au soleil comme la campagne, et, comme elle, embaumée de fleurs cachées que la suprême beauté y fait éclore. On se pénètre de rayons, d'air pur, de pensées suaves et intraduisibles ; tout en vous palpite de joie et bat des ailes avec les éléments..., l'essence de la nature animée semble passer en vous dans un hymen exquis..., vous courez sur les mers avec la brise, quelque chose d'éthéré, de grand, de tendre plane dans la lumière même du soleil et se perd dans une immensité radieuse comme les vapeurs rosées du matin qui remontent vers le ciel » (424-425).

Le plus souvent, en voyage, « l'esprit, comme les jambes, s'accoutume à vous porter en avant » (457), image et idée qui ont deux variantes dont une bien prétentieuse (394), et l'autre, inspirée directement par une chose vue, deviendra une des meilleures de la première *Education sentimentale* :

« J'ai été dire un dernier adieu à la Méditerranée... Les navires étaient attachés sur le quai par des câbles tendus, néanmoins ils remuaient un peu, comme les cœurs par les temps plus calmes, aussi amarrés au rivage, font des bonds qu'eux seuls sentent pour repartir au large » (476 ; cf. *Ed. sent.*, 179).

Oui, si votre passé intellectuel et moral vous quitte irrévocablement, il n'en est pas de même des souvenirs, ou du moins on lutte pour qu'il n'en soit pas de même. La plupart des passages dithyrambiques sur la mer furent écrits après le retour à Rouen, et nous assistons aux efforts du jeune homme tâchant pendant vingt-sept pages de prolonger en imagination, de revivre ces jours, ou comme il le dit, de faire « comme un homme qui a un peu de vin dans son verre et qui y met de l'eau pour délayer son plaisir et boire plus longtemps. Quand on marche, on veut l'avenir..., on s'élançe ...toujours en avant et, la route à peine finie, on détourne la tête et l'on regrette les chemins parcourus si vite... » (442).

Ce regard alterné, tantôt en arrière, tantôt en avant, on le voit dans toutes les dernières pages, où après avoir fait défiler les lieux visités il finit par déclarer qu'il ira plus tard en Grèce, à Constantinople, et qu'en attendant il pensera aux sérails, aux mosquées pavées de porphyre, aux cimenterres de Damas avec lesquels il voudrait un jour « faire tomber les têtes de ceux qui m'ennuient » (478), à Babylone, à Ninive, à Persépolis, à Palmyre, aux campements d'Alexandre, aux marches des caravanes, aux clochettes des chamelles, aux grands silences du désert, aux

horizons rouges et vides » (15). Est-ce qu'il n'ira pas s'abreuver de poésie, de lumière, de choses immenses et sans nom à cette source où remontent tous ses rêves ? « Povero ! Tu iras dimanche prochain à Déville s'il fait beau ; cet été, à Pont-l'Evêque » (478). Ce qu'il ne dit pas, mais à quoi il pense, c'est que dans quelques semaines, il ira s'ennuyer à l'Ecole de Droit, à Paris. En attendant 1849, lorsque le voyage en Orient se réalisera, il a déjà fait preuve, à dix-neuf ans, de grandes qualités de voyageur et d'amateur d'impressions.

(15) Cette obsession de l'Orient se retrouve fréquemment à travers les notes. On en a vu des exemples (348, 350, 405). Voir aussi d'autres évocations, parfois longues (357, 408, 409, 410).

CHAPITRE VI

Novembre

Si l'on excepte les notes du voyage aux Pyrénées, et naturellement les lettres qui sont assez nombreuses, trois ans de silence suivent l'achèvement de *Smarh* et des courtes compositions qui lui succèdent de près, trois ans dont deux furent occupés par des études à bâtons rompus à l'Ecole de Droit à Paris et chez lui à Rouen. Les raisons de ce long silence ne sont pas difficiles à saisir, en partie du moins. On se rappelle le sarcasme sous lequel il avait accablé *Smarh*. Il était déjà assez avisé pour écrire en épigraphe le mot d'Ovide, *indigesta moles*, et pour le faire suivre de la déclaration que son œuvre aurait dû recevoir le prix Montyon, « car sa bêtise semblerait devoir le lui décerner de droit » (O. J., II, 8). Ayant perdu confiance en lui, il se laissa pousser à l'Ecole de Droit où il se trouva accablé sous le poids du code civil. Les lettres de ces années ont quelque intérêt, mais on ne pourrait s'arrêter à les examiner. Il suffit d'indiquer qu'à Rouen il rêvait de Paris, des ateliers, des boulevards, des prostituées, et qu'à Paris il rêvait de Rouen et de sa famille, ou de voyages et d'existence sous d'autres climats ; et partout, à de rares exceptions près, il traînait avec lui cette « faculté d'insupportation » qui sera à travers toute son existence son boulet de forçat (1).

Mais ce long silence était d'or. Ce jeune homme n'a pas cessé de représenter le romantisme de la troisième génération, mais il avait lu un peu et médité beaucoup, et reconnu pour puérils bon nombre d'élans qui l'avaient emporté autrefois. Et, en lisant, il avait analysé, étudié le style, et enfin écrit une œuvre dont certaines pages méritent de figurer parmi ses meilleures. *Novembre* a pour sous-titre *Fragments de style quelconque*, et

(1) Pour une discussion complète des diverses causes de la tristesse de Flaubert à cette époque, voir Descharnes, p. 164 à 189.

il y a bien dans les cent vingt pages (2) de cette œuvre une impression de fragments, mais le style est souvent loin d'être quelconque, à tel point que les Goncourt à qui Flaubert les lut bien des années plus tard s'en enthousiasmèrent (3). Cette œuvre fut probablement commencée pendant l'automne de 1841 et en tout cas terminée l'année suivante, le manuscrit portant la date du 25 octobre 1842 (4).

Flaubert a sévèrement jugé *Novembre* en disant que ses pages contenaient « des monstruosité de mauvais goût », et qu'elles n'avaient « pas de tissu de style » (III, 379) ; mais cette sévérité provient surtout de l'affection secrète qu'il portait toujours à cette œuvre, et du fait qu'on le pressait de la publier, à une époque où il était fort avancé dans la composition de *Madame Bovary*, et où il avait un credo qui exigeait une composition rigoureuse et excluait toute intervention directe de l'auteur, tandis que *Novembre* est, au fond, une autobiographie sentimentale et intellectuelle des plus directes, même là où il est question de l'héroïne, la fille Marie qui, par moment du moins, n'est autre, qu'un *alter ego* du jeune héros qui, lui, s'appelle dans la réalité Gustave Flaubert. Et Flaubert, dans le même passage cité en partie plus haut, reconnaît bien qu'il a écrit une sorte de confession personnelle, puisqu'il dit : « J'ai relu *Novembre* mercredi, par curiosité. J'étais bien le même particulier il y a onze ans qu'aujourd'hui » (III, 379) (5). En effet, le héros de *Novembre* ressemble de très près au Flaubert de la Correspondance de la grande période, et à vingt et un ans son caractère est déjà nettement tracé sinon développé, du moins dans ses grandes lignes. A vrai dire on retrouve dans *Novembre* bien des éléments des *Mémoires d'un Fou*, puisqu'il y est question du même individu, mais en netteté et profondeur d'analyses

(2) Quatre-vingt-quatorze pages dans le texte des *Œuvres de Jeunesse*.

(3) « Toute la composition, sauf le dialogue très enfantin, est d'une puissance étonnante pour l'âge où Flaubert l'a écrite, il y a là, dans le petit détail du paysage, l'observation artiste et amoureuse de la nature de *Madame Bovary*. Le commencement du roman, « Une tristesse d'automne », est un morceau qu'il pourrait signer, à l'heure qu'il est... » (*Journal des Goncourt*, II, p. 157).

(4) Voir Shanks, *op. cit.*, p. 128. Pour toute la question des sources, voir A. Coleman (*Flaubert's Literary Development*). Il fait une étude fouillée des parallèles entre divers passages de *Novembre* et d'autres dans l'œuvre de Chateaubriand, d'Hugo, de Nodier, et surtout de Gautier, dont Flaubert avait nié l'influence d'après Du Camp (*Souvenirs littéraires*, I, 166 et suivantes). Les passages relevés par M. Coleman sont nombreux et frappants, et on pourrait facilement en ajouter d'autres.

(5) Voir le *Journal des Goncourt*, II, 157, et Du Camp, *Souv. litt.*, I, 166.

comme en beauté et en concision du style, le progrès qu'il a fait entre 1838 et 1842 est vraiment énorme.

Mais ce même passage a un autre intérêt tout spécial pour nous, puisqu'il y signale bien le fait que, s'il n'y a pas dans *Novembre* de vrai « tissu de style », il y a toutefois « par-ci par-là une bonne phrase, une bonne comparaison ». M. Maynial (6) a bien compris l'intérêt de ces mots écrits au moment où Flaubert finissait ses Comices ou commençait la promenade d'Emma à cheval ; il a dressé une liste partielle des images de *Novembre* et a trouvé d'assez nombreux rapports frappants entre certaines d'entre elles et d'autres dans *Madame Bovary* surtout à partir des Comices. Nous ne recommencerons pas cette démonstration probante, mais nous nous occuperons de voir quels sont les rapports et quelles sont les différences entre les nombreuses images de ces pages et celles des écrits qui précèdent, quelle est la nature et quel est l'esprit des images et à quoi elles se rapportent le plus volontiers.

Mais avant de commencer une étude des images, il faudrait résumer rapidement l'intrigue, qui du reste n'en est pas une, étant plutôt un simple fil sur lequel l'auteur égrène son chapelet de sentiments et de sensations, en suivant l'ordre chronologique de la prime adolescence jusqu'à la mort prématurée et symbolique de son héros.

Raconter dans le menu l'action qui est surtout psychologique, serait bien difficile, puisque en regardant le spectacle de la misère morale qu'éprouve le héros, on voit « la même comédie revenant perpétuellement avec les mêmes acteurs » (O. J., II, 185). Comme l'indique le titre qui est en plus symbolique, les premières pages se déroulent en automne, et naturellement au moment du coucher du soleil. Le jeune héros rentre d'une promenade à travers les champs, et le paysage et les impressions qu'il fait sur lui sont indiquées dans ces pages comme ailleurs dans le livre avec une netteté et une pénétration qui annonce clairement l'artiste futur. Du reste il n'y a dans cette communion entre le héros et la nature rien de nouveau chez Flaubert, mais son emploi est devenu beaucoup plus artiste sinon plus senti. Tandis que le jeune homme regarde le tout, abrité derrière un monticule de gazon, ses souvenirs se multiplient :

« Ma vie entière s'est placée devant moi comme un fantôme, et l'amer parfum des jours qui ne sont plus m'est revenu avec l'odeur

(6) *Flaubert et son milieu*, p. 185 à 202.

de l'herbe séchée et des bois morts ; mes pauvres années ont repassé devant moi, comme emportées par l'hiver dans une tourmente lamentable ; quelque chose de terrible les roulait dans mon souvenir avec plus de furie que la brise ne faisait courir les feuilles dans les sentiers paisibles ; une ironie étrange les frôlait et les retournait pour mon spectacle, et puis toutes s'envolaient et se perdaient dans un ciel morne » (162-163).

Banales dans leur essence, ces images restent excellentes dans leur choix du petit détail sensoriel, dans leur façon de confondre paysage et pensée, et elles sont typiques de beaucoup d'autres métaphores de cette œuvre.

Alors l'auteur repasse lentement ses jours écoulés : « J'ai tout revu, comme un homme qui visite les catacombes et qui regarde lentement, des deux côtés, des morts rangés après des morts » (163), image d'autant plus appropriée à la logique intérieure que « depuis longtemps déjà j'ai séché mon cœur, rien de nouveau n'y entre plus, il est vide comme les tombeaux où les morts se sont pourris » (185), et que « je n'étais plus qu'une momie embaumée dans ma douleur » (184).

Mais l'évocation de ces momies embaumées et embaumantes semble lui être tellement chère qu'au lieu de les enfermer dans leur catacombe, il les garde dans la chapelle ardente de son style pour permettre au lecteur de défiler devant et d'admirer ; et même cette revivification apporte la seule volupté qui dure, et les souvenirs les plus tristes sont les plus délectables puisque pour lui ils résument l'infini, et sont plus réels que les heures qu'ils reflètent (7). Donc il savoure longuement sa vie perdue et se félicite de ce que sa jeunesse soit passée, « car c'est une joie de sentir le froid vous venir au cœur, et de pouvoir dire, le tâtant de la main comme un foyer qui fume encore : il ne brûle plus » (163). Les grands souvenirs « sont des flambeaux clairsemés dans une grande salle obscure, ils brillent au milieu des ténèbres... ce qui est près d'eux respandit, tandis que tout le reste est plus noir, plus couvert d'ombres et d'ennui » (188).

Quels sont ces souvenirs ? D'abord ses extases de première et de deuxième adolescence, où s'entrelacent les sentiments et les sens, les réactions entre la nature et les instincts de sexe qui s'éveillent, et le tout est fait souvent avec une singulière maîtrise qui montre à la fois combien ce jeune homme a éprouvé toutes ces impulsions, et combien il les a par la suite sondées et explorées. Ce sont les rêves au collège où il « se cuisait de désirs »

(7) Cf. *René Atala*, etc., Garnier frères, p. 97.

(164), rêves de la femme que le garçon sollicite parfois, avant de comprendre ce que ce mot signifie « comme un poète qui veut... provoquer l'inspiration » (166), mais rêves correspondant à un instinct aussi profond qu'obscur, car « la puberté du cœur précède celle du corps » et à cet âge on a « plus besoin d'aimer que de jouir » (170). Mais déjà il sentait sous le regard des femmes « qui fait fondre les volontés humaines », autant d'épouvante que de charme, et peu à peu les sens prennent conscience de leur nature, ce ne sont plus simplement des souvenirs de lectures et des élans obscurs à la vue d'une danseuse de corde (8) :

« Il y a un âge... où l'on sourit vaguement, comme s'il y avait des baisers dans l'air ; on a le cœur tout gonflé d'une brise odorante, le sang bat chaudement dans les veines, il y pétille, comme le vin bouillonnant dans la coupe de cristal... de doux fluides montent et descendent en vous et vous parcourent divinement de leur chaleur enivrante, les arbres tordent leur tête sous le vent en de molles courbures, les feuilles frémissent les unes sur les autres, comme si elles se parlaient... (9), la lune sourit... Quand vous marchez le soir, respirant l'odeur des foin coupés... votre cœur est plus pur, plus pénétré d'air, de lumière, et d'azur que l'horizon paisible, où la terre touche le ciel dans un calme baiser. Oh ! comme les cheveux des femmes embaument ! comme la peau de leurs mains est douce, comme leurs regards nous pénètrent ! » (170-171).

Le passage continue en analysant les différences entre cet « épanouissement charmant » des sens et « les premiers éblouissements » ; mais les lignes citées, qui constituent une curieuse étude des lois de l'association, suffiront pour indiquer à quel point les images se confondent avec les sentiments, et avec les idées aussi, car à cet âge « je ne sais pas si mes idées étaient des sentiments..., elles avaient toutes la chaleur des passions... la joie intime débordait sur le monde et l'embaumait pour moi du surplus de mon bonheur, j'allais toucher à la connaissance des voluptés suprêmes, et, comme un homme à la porté de sa maîtresse, je restais longtemps à me faire languir exprès, pour savourer un espoir certain et me dire : tout à l'heure je vais la tenir dans mes bras » (171). Et il continue d'adorer les femmes tout en les fuyant : « J'aurais voulu être le collier qui baisait leur cou, l'agrafe qui mordait leur épaule » (172). « La vie humaine roulait, pour moi, sur deux ou trois idées, sur deux

(8) On se rappelle le trouble que provoqua la pensée d'Isabellada dans les *Baladins*.

(9) Cf. la *Danse des Morts* (O. J., I, p. 430).

ou trois mots, autour desquels tout le reste tournait comme des satellites autour de leur astre. J'avais ainsi peuplé mon infini d'une quantité de soleils d'or » (172).

Mais à force de vivre exclusivement dans un monde idéal, l'auteur-héros se trouve dans un monde vide, où il n'y a que gouffres et abîmes (174, 179, 227, etc.). Après qu'il a vécu intérieurement en aigle habitant les nuages, on le voit presque sans transition « plus vide, plus creux, plus triste qu'un tonneau défoncé dont on a tout bu, et où les araignées jettent leurs toiles dans l'ombre » (176, 177 ; cf. *Bov.*, 62). Après l'ennui, qu'il porte comme un manteau de plomb (189), vient le dégoût, la vie dans un isolement farouche et sombre, il est cynique avec les dévots et mystique avec les libertins. Sa douleur, ses ennuis ne ressemblent point à ceux de René, « plus beaux et plus argentés que les rayons de la lune ; je n'étais point chaste comme Werther ni débauché comme Don Juan ; je n'étais, pour tout, ni assez pur, ni assez fort » (177), et ce découragement rétrospectif est tel que l'auteur se demande à quoi bon continuer d'écrire. Mais sa douleur inquiète dont on est fier comme du génie et que l'on cache comme un amour que « vous étreignez sur votre poitrine avec des baisers pleins de larmes » (176) l'attire trop, et le récit des exaltations et surtout des rechutes continue, à travers des idées de suicide, jusqu'à un nouveau cycle d'amour, et surtout de volupté, cycle qui cette fois aboutit à une petite chambre à volets verts qu'il avait souvent remarquée, et qui devient le berceau de ses premières expériences charnelles, — et aussi spirituelles, il faut ajouter — avec « une garce idéale » comme les Goncourt l'appellent, fille splendide et pathétique, maternelle et corrompue, que Flaubert peint souvent avec un réalisme qui fait deviner l'existence d'un modèle vivant, modèle qui est en toute probabilité la mystérieuse et séduisante M^{me} Foucaud qu'il avait rencontrée à Marseille, mais avec des réminiscences de la déesse de Trouville, et aussi de visites à des Paphos moins idéales.

Il est impossible de raconter en détail cet « ouragan d'amour » (235), où le sensualisme d'*Albertus* et de *Mademoiselle de Maupin* est décidément égalé, et où les émotions et sensations du jeune amoureux, « inondé de bonheur » (224), et de Marie sont savamment analysées, souvent dans des images hardies et réussies. Ces pages ainsi que celles qui les préparent et qui racontent une autre promenade dans les champs, au bord de la mer, sont souvent de premier ordre, bien supérieures en général aux analyses souvent fastidieuses de ses ennuis ou de ses vagues

rêves. Après cette « saison chaude » de courte durée mais dont le souvenir devient un talisman précieux, l'ennui redescend sur son âme plus épais et plus sombre qu'avant. « Autrefois, avant Marie, mon ennui avait quelque chose de beau, de grand ; mais maintenant il est stupide, c'est l'ennui d'un homme plein de mauvaise eau-de-vie, sommeil d'ivre mort » (238), sommeil illuminé cependant parfois par des rêveries charmantes devant un buste de cire ou un petit soulier dans un étalage, comme chez Frédéric Moreau plus tard, ou même devant les beaux cheveux d'un cadavre déterré ! mais surtout par des rêves de voyage qui occupent plusieurs pages et attestent, ainsi que la Correspondance de ces années-là, l'immense aspiration vers l'exotique qui revient sans cesse et que ses voyages, par la suite, n'arrivent jamais à satisfaire. Et c'est sur ces rêves que se termine le récit à la première personne, les treize pages qui restent étant supposées écrites, à l'instar de *Werther*, par un ami, qui explique que dans le morne désespoir où il était tombé le héros « jugea convenable de ne plus se plaindre, preuve peut-être qu'il commençait réellement de souffrir » (244). Haine de la foule, dédain de l'amour facile, des grisettes qui sentent le fromage et ont des engelures, des femmes entretenues ou mariées, dégoût à la pensée de séduire une jeune fille pure, ce qui est pire que de l'assassiner, désespoir devant la nécessité de choisir un état, rencontre avec un ancien ami intime avec lequel il n'a plus rien en commun, efforts de redressement avec des visites aux églises et aux musées, visite nouvelle à la scène de ses anciennes exaltations au bord de la mer (souvenirs de Trouville), rêves de suicide, retour à sa vie morne, léthargie et solitude, et enfin mort qui vient lentement, petit à petit, par la seule force de la pensée, sans qu'aucun organe soit malade, comme on meurt de tristesse ; — voilà les dernières stations de son long calvaire.



La proportion des images du monde extérieur est décidément plus grande (10) dans *Novembre* que dans n'importe quel autre des écrits précédents depuis *Quidquid volueris*, avec la seule exception de la *Danse des Morts* et bien entendu des *Notes de Voyage*, cette fréquence étant surtout due à l'abondance exceptionnelle des métaphores exprimant les sons, des sens divers tels que le

(10) Environ 30 % du total des images, 85 images.

toucher, la température, et les odeurs, et à un moindre degré des mouvements et gestes (11). Les images de forme sont proportionnellement aux autres décidément rares, et celles de couleur assez rares. C'est-à-dire que les proportions sont diamétralement opposées à celles du voyage dans le Midi, mais continuent celles des œuvres d'adolescence en général, et pour des raisons semblables.

Plus de la moitié de ces images décrivent les divers attraits féminins, et surtout analysent les différentes sensations physiques qui en résultent ; et la plupart des autres rendent les impressions voluptueuses que fait la nature extérieure sur cet adolescent amoureux de l'amour. Les sons et les lumières apportent la plus exceptionnelle proportion de ces images appliquées à la nature, mais les autres sens en fournissent aussi de nombreux exemples.

Les images objectives sans aucun mélange de subjectivité sont rares, mais dans les autres images, cette subjectivité est parfois simplement une tendance plus ou moins prononcée à l'expression poétique.

Il est pareillement assez rare que l'élément lugubre prédomine dans ces images, puisqu'elles rendent hommage le plus souvent aux grâces d'Eve. Toutefois parmi celles appliquées à la nature ou aux constructions, se trouvent un assez grand nombre d'échos des états d'âme du mélancolique héros, de ses découragements, car « de lamentables harmonies s'établissaient entre la nature physique et moi » (184), déclaration admirablement apte à introduire toute cette section de notre étude. Voici de ces images tristes : « les maisons où nous habitons sont toutes pareilles, blanches et mornes comme des tombes dans des cimetières » (231) ; « le pâle soleil d'hiver... est triste comme un souvenir heureux » (177) ; les orgues de Barbarie lui arrachent l'âme, « ces boîtes-là étaient pleines de larmes » (249) (12), les herbes frissonnent (162) ; et dans l'évocation finale de la mer et de ses bords, qui fait songer à celle de *Passion et Vertu* et dont toutes les images ressemblent à d'autres, déjà vues, passage moins personnel que les autres du reste, les enseignes du village crient aigrement, les vagues roulant les galets font « un bruit de chaînes et de sanglots », de gros flocons de neige tachètent la grève de grandes larmes d'argent, une barque à demi enfouie dans le

(11) Sons 22 %, moyenne 8 % ; sens divers 12 %, moyenne 7 % ; mouvement 23 %, moyenne 15 % ; couleur, etc. 15 %, moyenne 21 % ; forme et attitude 29 %, moyenne 48 %.

(12) Cf. *Bov.*, 90, et *Ed. sent.*, 8,

sable devient un cadavre qui l'attire, le reflet de la lune remue dans la mer comme un grand serpent, dans les ténèbres, les flots détonent comme des canons, ils jouent une mélodie terrible à laquelle répond le rivage, et comme notre désespéré a envie de s'engloutir dans la marée, « les voix de l'abîme l'appelaient, les flots s'ouvraient comme un tombeau, prêts de suite à se refermer sur lui, et à l'envelopper dans leurs plis liquides » (253, 254, 255).

Les nombreuses images objectives qui reflètent les manifestations sensuelles de l'adolescent sont moins forcées et plus intéressantes. Celles employées pour rendre les réactions de l'adolescent en présence de la nature sont souvent discrètement maniées, et ne sont certainement pas moins bonnes pour cela, reflétant la douceur naïve de ces réactions. Les paysages et le ciel prennent la teinte de ses rêveries, ou plutôt y trouvent des affinités intimes. On a déjà vu un passage de ce genre. Il y en a plusieurs autres, par exemple celui où il raconte une heure d'extase à Trouville, et contenant des traces de Chateaubriand, mais surtout un témoignage de choses vues et senties, comme dans la *Danse des Morts*, les *Mémoires*, le récit du voyage. Il est impossible de donner une idée de la composition dans ces passages en les découpant, mais il nous faut nous en tenir aux images :

« J'avais la mer devant moi... le soleil répandait dessus une profusion de perles lumineuses..., la mer... murmurait plutôt comme un soupir que comme une voix ; le soleil... inondait tout... j'étais noyé dans sa lumière... (Les) vagues... venaient mourir sur le rivage festonné d'écume, comme une lèvre dont le baiser ne sonne point... les lames... écumaient sur les rochers à fleur d'eau..., les enlaçaient comme des bras liquides... la nature me parut belle comme une harmonie complète, que l'extase seule doit entendre ; quelque chose de tendre comme l'amour et de pur comme la prière s'éleva pour moi..., quelque chose d'exquis que je m'appropriai comme d'un domaine céleste, je m'y sentis vivre heureux et grand, comme l'aigle qui regarde le soleil et monte dans ses rayons... j'aimai tout » (191).

On voit dans de tels passages les liens intimes entre les sensations et les sentiments, et dans le passage suivant nous garderons quelques images purement subjectives pour indiquer la façon dont elles font corps avec les images qui partent d'impressions sensorielles :

« Les idées de volupté et d'amour qui m'avaient assailli à quinze ans vinrent me retrouver à dix-huit... C'est alors que je sentis bien le démon de la chair vivre dans tous les muscles de mon corps, courir

dans tout mon sang... je voulais vivre, jouir, aimer, je sentais vaguement ma saison chaude arriver, de même qu'aux premiers jours de soleil une ardeur d'été vous est apportée par les vents tièdes, quoiqu'il n'y ait encore ni herbes, ni feuilles, ni roses » (192-193).

Donc un jour de soleil tel qu'il aimait, il alla se promener à la campagne :

« Mon âme avait quelque chose de la sérénité des horizons rayonnants et de la hauteur du ciel... Au coin des rues, près des tas d'ordures, des essaims de mouches bourdonnaient aux rayons du soleil, en tournoyant comme une grande roue d'or... Enfin le soleil se cacha ; il parut un gros nuage, comme si un orage allait venir ; la tourmente que j'avais sentie jusque-là changea de nature, je n'étais plus si irrité, mais enlacé... Les nues étaient chargées de mollesse, elles pesaient sur moi et m'écrasaient comme une poitrine sur une autre poitrine ; je sentais un besoin de volupté, plus chargé d'odeurs que le parfum des clématites et plus cuisant que le soleil sur le mur des jardins... Ce n'était plus le désir d'un vague idéal..., mais comme aux fleuves sans lit, ma passion débordait de tous côtés en ravins furieux, elle m'inondait le cœur et le faisait retentir partout de plus de tumultes et de vertiges que les torrents des montagnes. J'allais au bord de la rivière... la rive semblait sourire, on n'entendait rien que la voix des ondes » (194-195).

Soleil, nuages, rivière, arbres, brise, tout semble le solliciter.

« Agité et calme à la fois, je me sentis défaillir de volupté sous le poids de cette nature aimante, et j'appelais l'amour ! mes lèvres tremblaient, s'avançaient, comme si j'eusse senti l'haleine d'une autre bouche, mes mains cherchaient quelque chose à palper... ; le désir sortait de tous mes pores... et je remuais les cheveux autour de ma tête, je m'en caressais le visage, j'avais du plaisir à en respirer l'odeur..., j'aurais voulu être étouffé sous les roses, être la fleur que le vent secoue, la rive que le fleuve humecte, la terre que le soleil féconde » (196).

Ce jeune amoureux parle un langage qui ressemble étrangement à celui de Salammbô, autre innocente sur qui pèse son inexpérience, sauf que le héros de *Novembre* a lu beaucoup de livres (13) et vu beaucoup de femmes, tandis que la fille d'Hamilcar n'avait eu comme éducation sentimentale que les paroles mielleuses et équivoques de Schahabarim. Quoi qu'il en soit,

(13) Ce passage peut être comparé très favorablement à celui où René embrasse dans les vents « l'idéal objet d'une flamme future » (*Atala*, etc., éd. Garnier, p. 87). Cf. aussi *Mademoiselle de Maupin*, éd. Charpentier, pp. 125, 140.

l'une va à la tente de Mâtho et l'autre fuit vers la ville, regarde et respire les femmes qui passent, et finit comme on l'a déjà dit par monter un certain escalier noir, aux marches usées qui s'agitaient sous ses pieds (comme l'échelle de *Deux Mains sur une couronne*), et par entrer dans une chambre obscure. Les pages suivantes ne s'occupent plus de prodiguer des images inspirées par la nature¹.

Trois des autres figures non appliquées aux êtres humains expriment les effets que produisent les robes féminines sur le cœur de notre adolescent, et elles se retrouveront dans les grandes œuvres : « des femmes couleur d'étain avec... des robes de gaze qui les enveloppent comme une vapeur » (240) ; « sa robe de satin craquait sous mes doigts avec un bruit d'étincelles ; quelquefois, après avoir senti le velouté de l'étoffe, je venais à sentir la douceur chaude de son bras nu, son vêtement semblait participer d'elle-même, il exhalait la séduction des plus charmantes nudités » (206). Une description de l'aube telle qu'elle paraît à notre jeune Chateaubriand après une merveilleuse nuit d'amour, la première, n'a que des suggestions d'images, mais comme beaucoup d'autres, elle a une valeur symbolique, ainsi que le geste de l'amoureux qui suit :

« L'aube parut, une ligne jaune saillit dans le ciel, s'allongea horizontalement et, prenant de plus en plus des teintes dorées et vineuses, envoya dans l'appartement une faible lumière blanchâtre, irisée de violet, qui se jouait encore avec la nuit et avec l'éclat des bougies expirantes, reflétées dans la glace » (213).

Une description très précise de la position de Marie endormie suit ; notre héros prend un bouquet de violettes, les hume et les éparpille sur la gorge de la courtisane dont le visage est légèrement ridé et fatigué :

« Ces belles fleurs fanées, sous lesquelles elle dormait, la symbolisèrent à mon esprit. Comme elles, en effet, malgré leur fraîcheur enlevée, à cause de cela peut-être, elle m'envoya un parfum plus âcre et plus irritant (14)... je devinais mille passions terribles qui l'avaient dû sillonner comme la foudre à en juger par les traces restées » (213-214).

Par la transition qu'indiquent ces images, en homme amoureux du « côté sonore et vibrant » de la vie, il souhaite sonder

(14) On a vu l'ancêtre de cette image dans *Passion et Vertu* (O. J., I, 253), et moins directement dans toutes celles où les fleurs fanées sont représentées comme les plus belles.

cette existence, ce qui est bienôt fait, car Marie se réveille en l'embrassant « d'un long baiser de colombe qui s'éveille » et, à sa prière, raconte sa navrante histoire de sens précoces et prématurément émoussés et de beaux sentiments toujours tragiquement en éveil et toujours frustrés. L'auteur fait rebondir assez maladroitement l'image des violettes en disant après avoir fini le long récit de Marie :

« Agrandie tout à coup des proportions que je lui prêtais, sans doute, elle me parut une femme nouvelle, pleine de mystères ignorés... et... toute tentante... Les hommes qui l'avaient possédée avaient laissé sur elle comme une odeur de parfum éteint, traces de passions disparues qui lui faisaient une majesté voluptueuse ; la débauche la décorait d'une beauté infernale. Sans les orgies passées, aurait-elle eu ce sourire de suicide, qui la faisait ressembler à une morte se réveillant dans l'amour ? » (230).

Ces lignes peuvent servir de transition naturelle à une étude plus complète des images employées à décrire les divers aspects du corps humain — féminin, s'entend — images dont le choix est le plus souvent déterminé par une association symbolique plus ou moins prononcée.

Parmi les images de forme et d'attitude presque toujours plus ou moins baignées de poésie, les unes visent surtout la netteté. Marie a des narines « relevées comme celles des camées antiques » ; couchée, elle reste « immobile comme une statue de chair » (201), et elle prend des poses naïves d'enfant qui rêve (200, 199) ; la taille d'une pêcheuse lamartinienne de Sicile est « robuste et souple à la fois, comme celle de la nymphe antique » (243). Les images suivantes deviennent progressivement plus subjectives : « Je vis à nu sa gorge dure et toujours gonflée comme d'un murmure orageux » (208) ; « toute sa beauté m'entourait..., ses yeux brillaient, son regard m'enveloppait plus que ses bras, j'étais perdu dans son œil » (200). « Elle avait des hanches superbes, de ces vraies hanches de femme, dont les lignes dégradantes sur une cuisse ronde, rappellent toujours, de profit, je ne sais quelle forme souple et corrompue de serpent et de démon » (208).

La comparaison symbolique de la femme avec les serpents, que l'on voit ici, se retrouvera maintes fois ailleurs, et cette répétition indique nettement à quel point pour lui les femmes sont filles d'Eve. En ce qui concerne *Novembre*, il faudrait citer l'évocation de Marie qui se tord dans des mouvements de couleuvre, et de la fille du Gange, qui en dansant se replie comme une cou-

leuvre, « elle denoue ses bras, sa tête remue, ses hanches se balancent » (241).

Quelques autres images rendant les mouvements de Marie ou d'autres femmes ont une subjectivité marquée, et elles aussi sont tirées du monde des animaux. Réalisme et symbolisme sont curieusement associés dans la description suivante : « Elle me regardait fixement... les yeux dardés contre les miens...; sa prunelle parut se dilater, il en sortait un fluide que je sentais me couler sur le cœur ; chaque effluve de ce regard béant, semblable aux cercles successifs que décrit l'orfraie, m'attachant de plus en plus à cette magie terrible » (206).

Cette dernière image trouve un reflet dans d'autres, plus conventionnelles : l'amoureux des rêves de Marie aura dans ses membres « la souplesse terrible et voluptueuse des léopards » (226), et « elle s'appuya la bouche sur mon cou, y fouillant avec d'après baisers, comme la bête fauve au ventre de sa victime » (210) (15).

Les autres images de mouvement tirées des animaux sont assez banales. Telle femme a la démarche légère des chèvres, une prestesse de chatte (197, 201). Marie aimait les hommes « qui cachent leurs prunelles et qui les montrent, mouvement semblable au battement d'ailes d'un papillon de nuit » (217), image qui par son originalité fait penser à celle de l'orfraie, et que Flaubert trouvera assez bonne pour l'utiliser dans la première *Tentation* (434).

Des autres images de mouvement (16), il n'y aurait à retenir que celle des superbes cheveux de Marie « qui se déroulèrent comme une onde..., j'y plongeais le bras, je m'y baignais le visage, j'étais navré » (200).

Les images appliquées aux couleurs ne nous retiendront que juste assez longtemps pour indiquer qu'elles marquent un léger éloignement de la pure banalité classique. Il y a encore des pieds d'albâtre, et des chairs qui brillent comme de l'or (232, 217), mais au moins l'albâtre est « vivant » et de plus il y a des corps d'étain (240) ou de nacre (208), comme celui de Vénus dans la *Tentation*, des formes féminines qui remuent dans des rêves nocturnes comme du vif-argent répandu (217), et une trace de symbolisme dans la première image appliquée à Marie, dont les che-

(15) Cf. les « morsures de tigre » de *Mademoiselle de Maupin*, éd. Charpentier, p. 199.

(16) Voir « se berça... hanae » (202) ; « dos... roseau » (234) ; « lèvres... haleine » (196).

veux noirs, « lisses et nattés sur les tempes, reluisaient comme l'aile d'un corbeau » (198) (17).

Pareillement, les images appliquées à la voix humaine sont rares et peu intéressantes, comparées à celles qui décrivent les bruits naturels. Elles ne sont pas toujours heureuses ; des notes qui galopent, des rugissements de tigre qu'on a châtré ! (168, 223). Il y a encore des roucoulements de colombe (207). La voix de Marie inspire une comparaison déjà ébauchée dans *Smarh* : « Ses paroles avaient un son aigu et moelleux, comme les intonations les plus élevées d'une flûte » (206), et après un moment de baisers « un son rauque et lamentable sortait de sa gorge, comme lorsqu'on s'endort après avoir longtemps pleuré et sangloté » (202). Ce parallèle, comme un bon nombre des figures appliquées à Marie, fait comprendre l'impression de cette pathétique « dame aux camélias » que l'auteur a voulu laisser, impression où planent ensemble volupté et mort, et même une suggestion de sang.

Il faut mettre à part ces lignes décrivant la voix d'une cantatrice, et qui seront utilisées très certainement dans *Madame Bovary* (310, 313) et dans *l'Education sentimentale* (69), comme on le verra plus loin :

« Le rythme poussait sa voix au galop et l'emportait dans un tourbillon mélodieux, les roulades faisaient onduler son cou gonflé, comme celui d'un cygne, sous le poids de baisers aériens ; elle... lançait des éclairs..., et... il me semblait qu'elle arrachait mon cœur avec le son de sa voix pour le mêler à elle dans une vibration amoureuse » (168).

La nature même de *Novembre* nous ferait attendre des images interprétant les sens tactiles. On a vu les impressions que font sur l'adolescent les cheveux de Marie dans lesquels il baigne son visage, la brise dans ses propres cheveux ou les nuées chargées de mollesse voluptueuse. Sur l'épaule de la fille il boit avec délices son premier baiser d'amour et y savoure le long désir de sa jeunesse (199-200). Les draps mêmes du lit semblaient « tout échauffés encore des caresses d'amour qui avaient passé là » (203), et le corps de Marie est « doux pour s'y plonger la tête comme sur un oreiller chaud » (208) (18). N'insistons pas, sauf pour remarquer que notre voluptueux mérite l'honneur équivoque

(17) On a vu les feuilles gris de fer, la pluie lumineuse des rayons de soleil, et les jeux de lumière dans l'appartement de Marie.

(18) Cf. « volupté » (203) ; « embrasait » (199) ; « brûlure » (213).

d'avoir égalé en audace, mais non en réussite, le créateur d'*Albertus* et de *Mademoiselle de Maupin*.

M. J.-L. Vaudoyer affirme quelque part que *Novembre* est saturé d'odeurs, quoique les mots « parfums » et « odeurs » ne soient employés nulle part (19). M. Coleman trouve que cette opinion est simplement une réaction personnelle (20). C'est certainement M. Vaudoyer qui a raison, sauf en ce qui concerne l'emploi des mots, ces mots se trouvant non pas rarement mais très souvent. On a vu l'image-symbole des violettes que M. Coleman lui-même cite, et d'autres que nous avons citées nous-mêmes, telles que celles des toutes premières pages, évoquant l'amer parfum des jours passés en même temps que l'odeur séchée des bois, et le monde de parfums qui apparaît derrière la vingtième année, ou celle où il est question de l'odeur de parfum qui pour le héros se dégage du passé de Marie.

Ce ne sont pas là les seules images. Il y en a une appliquée au monde extérieur qui nous occupe pour le moment, et d'autres appliquées à l'analyse des émotions. Marie, enchantée d'avoir reçu dans ses bras cet adolescent vierge aux joues douces comme une pêche (210, cf. 199), lui dit : « J'aime à sentir ton odeur comme celle de mon chèvrefeuille au mois de juin, c'est frais et sucré à la fois » (210) (21), et cette image, qui est assez déplaisante dans son expression, trouve un écho dans une bonne comparaison subjective, celle des clématites déjà citée. Dans la même page où l'on parle du premier parfum de l'amour, il est aussi question de l'illusion évanouie qui « laisse en nous son odeur de fée, et nous en cherchons la trace par tous les sentiers par où elle a fui » (204). Ailleurs, après avoir évoqué l'odeur des foin coupés et la terre qui touche le ciel dans un calme baiser, sans transition l'auteur s'enthousiasme pour les cheveux des femmes qui embaument, et une vingtaine de lignes plus loin il est question de sa joie qui déborde sur le monde et l'embaume (170-171), ce qui est un cas assez curieux d'association d'impressions objectives et subjectives. Il est impossible de citer les nombreux passages non imaginés où l'on respire voluptueusement les odeurs de la nature ou les parfums de la femme, mais dans les quelques passages où nous les avons recherchés nous en avons trouvé à foison, et ces passages étaient parmi les plus caractéristiques du

(19) Article dans le *Journal des Débats*, 15 octobre 1911, cité en partie par M. Coleman.

(20) *Op. cit.*, p. 27.

(21) Cf. *Passion et Vertu*, O. J., I, 267

récit (22). Flaubert était exceptionnellement doué pour recevoir de puissantes stimulations par tous les sens, mais on n'a pas eu tort d'attribuer, cette fois au moins, une grande place aux odeurs. Et on l'a vu, le sens tactile à sa très grande place aussi.

En résumé, la presque totalité des nombreuses images appliquées aux manifestations du monde extérieur, témoignent dans *Novembre* des préoccupations voluptueuses du héros autobiographique, et par conséquent les trois quarts sont plus ou moins poétiques ; mais il ne faudrait pas conclure que la rareté des images purement sensorielles indique une incapacité de faire des descriptions vraiment réalistes. Le livre en a bon nombre d'une netteté et d'une maîtrise remarquables pour un jeune homme de vingt ans. Mais Flaubert n'avait pas besoin d'images pour y parvenir : les expressions métaphoriques étant réservées surtout pour représenter la communion intime entre la nature ou le milieu et les états d'âme et le tempérament des personnages, tout comme dans *Madame Bovary* ou dans *Salammbo*. Ainsi parmi les images appliquées à la nature, les personnifications et animismes sont extrêmement nombreux, tandis que la dépersonnification est la règle parmi celles décrivant la femme, les oiseaux et le vent fournissant une proportion extrêmement élevée de ces images, et les animaux et le feu les suivant d'assez près. Ces figures visent à rendre poétique mais non pas toujours à idéaliser, le jeune auteur n'oubliant pas après tout que son *inamorata* de l'heure n'est qu'une fille, et que par conséquent les images de fleurs (à moins qu'elles ne soient fanées ou qu'elles ne dégagent une odeur âcre) sont moins à leur place que celles des panthères, des tigres, des serpents, des orfraies, des corbeaux. C'est à cause de ces considérations que les images sensorielles de fréquence exceptionnelle sont tirées du monde des animaux, de l'homme et du vent. Ajoutons que parfois elles atteignent en même temps netteté et symbolisme.

La fréquence exceptionnelle des images traduisant les sons est

(22) Dans une évocation de la passion telle que le garçon peut la comprendre à travers ses lectures, il est question de bois de myrte et de senteurs d'aloès (172) ; dans la première scène marine chargée de volupté, on parle de l'odeur des vagues, de la senteur du varech, de l'odeur qui s'élève des flots (190). Enfin dans l'évocation qui précède l'aventure de la fenêtre aux volets verts ainsi que celle de l'aventure même, en plus des passages déjà cités, l'idée de l'adultère embaume, on a besoin de se récréer dans les parfums, dans les rues le héros respire la femme, l'air est plein de son odeur, et il emporte le plus possible d'idées voluptueuses qui font tout aimer, les cheveux de Marie embaument, il les respire avec délices, et elle veut que son amoureux idéal sente des odeurs à faire pâmer (197, 199, 201, 226, etc.). Ajoutons que les expressions telles que « goûter » et « savourer » sont fréquentes.

due surtout aux personnifications amoureuses de la mer et du vent, tandis que celle des métaphores interprétant le toucher, les mouvements et les gestes, souvent intéressantes, est due aux fréquents détails descriptifs s'appliquant assez directement au héros et à l'héroïne et aux impressions que celle-ci fait sur celui-là. Quant aux images proportionnellement rares mais intéressantes de forme et d'attitude, elles ont une plus grande objectivité que les autres groupes quoique, ici encore, quelques-unes appliquées à la robe de Marie, à son regard amoureux ou aux lignes de son corps fassent décidément exception. Après la promesse du voyage dans le Midi, on se serait attendu à trouver plus d'images de lumière et de couleur, et surtout des images plus originales. L'intérêt très limité des images de ce groupe est surtout dans les notations des jeux des rayons de soleil.

En bon statuaire, dans les diverses images décrivant Marie, Flaubert ne néglige ni le détail ni l'ensemble ; on y trouve attitudes et gestes, contours, tons, velouté et chaleur du corps, cheveux, yeux, nez, joues, gorge, épaule, taille, hanches, ventre, pieds, en un mot tout sauf les bras, de sorte qu'elle pourrait bien représenter la fameuse statue de sa divinité familière, la Vénus de Milo.



En parlant des images sensorielles on a constamment côtoyé celles qui interprètent le monde subjectif, et en résumant l'intrigue on a cité un bon nombre de ces dernières images.

Elles doivent s'appliquer à des sentiments très divers, puisque notre autobiographe nous prévient qu'il a des trésors enfouis dans les profondeurs de son être qui « renferme les débris de mille existences passées » (233, 163, 164), et que son âme est une véritable forêt d'Inde, image qui l'entraîne à tenter de créer un ample symbole et une large description en même temps, et qui servira d'exemple illustrant son imagination toujours tirant sur sa laisse pour s'élancer dans l'exotisme romantique, et chemin faisant se mêlant à des souvenirs livresques parmi lesquels il est facile dans le passage qui nous occupe de reconnaître Gautier et Chateaubriand :

« J'étais, dans la variété de mon être, comme une immense forêt de l'Inde, où la vie palpite dans chaque atome et apparaît, monstrueuse ou adorable, sous chaque rayon de soleil : l'azur est rempli de parfums et de poisons, les tigres bondissent, les éléphants marchent

fièrement comme des pagodes vivantes, les dieux, mystérieux et difformes, sont cachés dans le creux des cavernes parmi de grands monceaux d'or ; et au milieu coule le large fleuve, avec des crocodiles béants qui font claquer leurs écailles dans le lotus du rivage, et ses îles de fleurs que le courant entraîne avec des troncs d'arbres et des cadavres verdissants par la peste » (180) (23).

Commençons par les tropes qui représentent le bonheur en général et les illusions du bonheur, ces dernières étant naturellement en majorité écrasante, et faisant place rapidement aux désillusions. Ces images sont assez fréquentes, représentant les élans de la première heure, et se trouvant surtout dans la première partie du récit, où l'expression métaphorique abonde exceptionnellement (24).

Ce sont le ciel, la lumière, les sons, les oiseaux, les parfums et les constructions, sources poétiques, qui fournissent proportionnellement le plus d'images. On se bornera à en citer quelques-unes, dont les premières bourdonnent autour de l'idée, mais les dernières la mettent en relief, images ressemblant d'esprit et parfois de développement à celles qu'évoque Emma Bovary. « Quelquefois... je bâtissais des palais de cuivre rouge, je montais éternellement dans un ciel radieux, sur un escalier de nuages plus mous que des édredons » (173-174). Dans des moments d'inspiration « le style coulait sous ma plume comme le sang dans mes veines, au moindre froissement du beau, une mélodie pure montait en moi... ; les passions humaines auraient vibré merveilleusement si je les avais touchées..., l'humanité résonnait en moi avec tous ses échos ; parfois des idées gigantesques me traversaient tout à coup l'esprit, comme, l'été, ces grands éclairs muets qui illuminent une ville entière » (183). Il en est ébloui, pour retomber dans un noir profond après, en découvrant chez les autres les mêmes idées et formes. Ce qui n'empêche que « chaque matin en m'éveillant j'avais le cœur gonflé d'espérance, comme si j'eusse attendu d'un pays lointain une cargaison de bonheur » (184). « Derrière la vingtième année, il y avait pour moi tout un monde de lumières, de parfums ; la vie m'ap-

(23) Voir le prologue de *Atala* (« Des îles flottantes de pistia et de nénuphar »), mais surtout *Mademoiselle de Maupin*, édition Charpentier, pp. 269, 270, 271. L'idée et la conception générale du développement chez Flaubert suivent de près ce passage de Gautier, mais il est à noter que notre auteur se contente d'une douzaine de lignes, tandis que Gautier, intoxiqué par la splendeur de ses évocations, les accumule magnifiquement pendant deux pages — et en attendant oublie son point de départ.

(24) Il y a cent images dans les vingt-trois premières pages, celles qui traversent la période d'illusions aboutissant aux premières idées de suicide.

paraissait de loin avec des splendeurs et des bruits triomphaux ; c'était comme dans les contes de fées, des galeries les unes après les autres, où les diamants ruissellent... ; un nom magique fait rouler sur leurs gonds les portes enchantées et... l'œil plonge dans des perspectives magnifiques » (164). Mais après ces vols au pays du beau, dans des régions lunaires, « la vie m'était revenue, comme aux membres gelés, par le sentiment de la souffrance » (191). Ces fantômes charmants, ces feux follets (209) continuent de le visiter même beaucoup plus tard, surtout au printemps : « Chaque année encore, pendant quelques heures, je me retrouve dans une virginité qui me pousse avec les bourgeons ; mais les joies ne fleurissent pas avec les roses, et il n'y a pas maintenant plus de verdure dans mon cœur que sur la grande route, où le hâle fatigue les yeux, où la poussière s'élève en tourbillons » (194) (25).

Et l'amour et les passions ? Naturellement, cette fois le feu et la température apportent la contribution principale, et les odeurs, les sons, et les appétits y ajoutent d'assez nombreuses métaphores, mais la plupart des images de ces sources sont des banalités. On a vu de très bonnes images de la foudre qui sillonne, des clématites et du soleil sur le mur, de la saison chaude, des violettes fanées, de l'amour que l'on savoure et dont on s'abreuve, de fleuves sans lit, de ravins furieux et de torrents dans les montagnes (26). Ailleurs, ce sont les désirs bouillants ou cuisants, des flammes brûlantes, la lave ardente, le soleil qui fait éclore les fleurs, des harmonies suprêmes, et, parmi les sources de moindre fréquence, l'ouragan qui siffle, des pentes qui glissent, des courses effrénées, des élans prodigieux, des tigres féroces, des faites élevés et imperceptibles, le cœur amoureux « plus mou et plus faible que la pêche qui se fond sous la langue » (199) (27).

Voici deux images avec leurs satellites, prises aux deux pôles romantique et réaliste de l'expression :

« Le cœur de l'homme n'est-il pas une énorme solitude où nul ne pénètre ? Les passions qui y viennent sont comme les voyageurs dans le désert du Sahara, elles y meurent étouffées, et leurs cris ne sont point entendus au delà » (164). « Toutes les passions en-

(25) On a déjà vu les principales images tirées des parfums et des oiseaux, si ce n'est une longue comparaison entre lui-même et l'aigle (174). L'homme n'est pas jugé digne de fournir une seule image, mais çà et là il est question du dieu que le poète porte en soi, ou de sa Muse intime (176). Les autres sources fournissent peu de chose. Voir « vin... bouillonne » (170) ; « abeille » (173) ; « se draper » (173) ; « ailes » (205) ; « forgées » (205), etc.

(26) O. J., II, 214, 195, 193, 195, 214, 230, 163, 178, 199, 200, 201, 210, 195,

(27) 203, 164, 222, 179, 181, 167, 255, 205, 166, 166, 185, 169.

traient en moi et ne pouvaient en sortir, s'y trouvaient à l'étroit ; elles s'enflammaient les unes des autres, comme par des miroirs concentriques. ...La vie que je refoulais en moi-même se contractait au cœur et le serrait à l'étouffer » (179).

Comme on le voit, l'exposé métaphorique de l'amour lui-même et des autres passions humaines ressemble plus à une tirade de tragédie qu'à une églogue : les ouragans et la lave bouillante l'emportent décidément sur les fleurs et les pêches. [Mais il en est autrement du souvenir de ces amours et passions, l'alambic qui les adoucit et embellit, et qui leur communique une réalité plus intense que la réalité primitive (28). Le résultat en est que les images évoquant ces souvenirs sont plus intéressantes que celles traduisant les passions elles-mêmes dans leurs manifestations abstraites. On a vu quelques-unes des meilleures de ces images, où il est question d'herbes et de feuilles sèches, de bois mort, de momies et de catacombes, de flambeaux dans une salle obscure. On n'ajoutera ici que trois autres images dont deux qui se suivent et se confondent, et remontent dans leur forme primitive aux *Mémoires d'un Fou* :

« On a beau, par-dessus les passions anciennes, vouloir en semer de nouvelles, elles reparaissent toujours, il n'y a pas de force au monde pour en arracher les racines. Les voies romaines, où roulaient les chars consulaires, ne servent plus depuis longtemps, mille nouveaux sentiers les traversent, les champs se sont élevés dessus, le blé y pousse, mais on en aperçoit encore la trace, et leurs grosses pierres ébrèchent les charrues quand on laboure » (236 ; cf. O. J., I, 540, 516).

Au moment de raconter son initiation à l'amour charnel, l'auteur tremble et hésite : « C'est comme si j'allais voir une maîtresse d'autrefois : le cœur oppressé on s'arrête à chaque marche de son escalier, on craint de la retrouver et on a peur qu'elle soit absente. »

Pareillement passions et douleurs font deux, ces douleurs étant souvent comparables, pour notre héros, aux souvenirs des passions. On a vu celles de René, argentées comme les rayons de la lune. L'adolescent tâche d'exprimer cette douleur inquiète dont on est fier comme du génie, et que l'on cache comme un amour, « vous l'étreignez sur votre poitrine avec des baisers pleins de

(28) Il serait peut-être permis de voir ici la main des auteurs de *Tristesse d'Olympio* et de *Souvenir*, mais surtout il faut se rappeler, ici comme ailleurs, que cette attitude consciente ou inconsciente envers le passé sort des profondeurs mêmes de l'auteur de *Novembre*, qui vis-à-vis de ses souvenirs « demeure fixé, comme un vieillard, à cette pensée charmante » (204).

larmes » (176), et elle se confond avec les rêves d'une autre existence que le héros cache avec délices dans son sein comme un oiseau qui bat des ailes et dont on sent la chaleur (166). On a vu cette imagination ardente créer des existences idéales autour d'une cantatrice, « marchant dans l'idéal d'un poète comme dans une vie faite pour elle ! elle doit avoir pour celui qu'elle aime un autre amour, bien plus beau encore que celui qu'elle verse à flots sur tous les cœurs béants qui s'en abreuvent » (168), image qui, très visiblement, a inspiré celle-ci créée par cet autre Flaubert qu'était Emma dans une situation exactement analogue : « Il devait avoir, pensait-elle, un intarissable amour pour en déverser sur la foule à si larges effluves » (313) (29).

En outre, ces deux images s'apparentent étroitement à une autre inspirée par Rachel, où il est question de « verser à flots » la poésie sur les spectateurs et « vous rentrez abreuvé de poésie pour tout un lendemain » (O. J., II, 159).

Du reste, comme René, notre auteur comprend très bien ce qu'il y a de pathologique et de dangereux dans la volupté qui se

(29) Il est inutile de dire que la première image représente bien l'idée de l'auteur, tandis que dans l'autre, l'écrivain se moque tendrement de ces anciennes idéalizations, et son Lagardy dont il est question est doué d'une « admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador » (310). Mais les pages qui renferment ces images ont un bon nombre de ressemblances frappantes qui montrent bien, ainsi que M. Maynial le prouve, que Flaubert avait profité de la lecture de *Novembre*, en écrivant la dernière partie de *Madame Bovary*. Dans les passages dont il est question ici et que M. Maynial ne cite pas, rapprochons un membre de phrase de *Novembre* de deux autres dans le roman normand : « Quand elle reprenait le motif, il me semblait qu'elle arrachait mon cœur avec le son de sa voix pour la mêler à elle dans une vibration amoureuse » (*Nov.*, 168) : « Elle se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs... Lucie... se plaignait d'amour... La voix de la chanteuse ne lui semblait [à Emma] être que le retentissement de sa conscience » (*Bov.*, 309).

Pareillement, dans *Novembre*, il est question de tourbillon mélodieux et dans l'autre de rafales de musique (*Nov.*, 168 ; *Bovary*, 309) ; dans l'un la chanteuse « tendait les bras, criait, pleurait, lançait des éclairs » (*Nov.*, 168), dans l'autre, Edgar, « étincelant de furie, gestuelle » (312) ; dans l'un, « les roulades faisaient onduler son cou gonflé, comme celui d'un cygne, sous le poids de baisers aériens » (*Nov.*, 168), dans l'autre « il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et de baisers » (*Bov.*, 310). Les citations de *Novembre* sont toutes contenues dans huit lignes consécutives, tandis que celles de *Madame Bovary* se trouvent dispersées à travers trois pages. Dans les deux passages, les réactions du spectateur ou de la spectatrice sont analysées, mais naturellement avec beaucoup plus de finesse et de profondeur dans *Madame Bovary*, où de plus ces impressions préparent la rencontre avec Léon et tout ce qui s'ensuit. Puisqu'on parle ici de musique, on pourrait citer le témoignage de Marie : « La luxure... chantait éternellement dans mon oreille des cantiques de volupté » (217), ce qui ressemble aux pensées d'Emma après la scène de la forêt : « Et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans ma mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient » (225-6).

dégage de la douleur où se complaît son âme romantique, et où elle « s'enfonce à plaisir comme dans une route facile » (176). « La fatalité s'étendait pour moi sur le monde entier..., elle me devint une atroce divinité, que j'adorais comme les Indiens adorent le colosse ambulant qui leur passe sur le ventre ; je me complaisais dans mon chagrin..., je le savourais même, avec la joie désespérée du malade qui gratte sa plaie et se met à rire quand il a du sang aux ongles » (185) (30).

La solitude hermétique, l'ennui sans rayons de lune, et le découragement gris ont pris leur place aussi dans *Novembre*, mais le parti-pris de tout pousser au noir est moins prononcé ici que dans les *Mémoires* et les écrits qui les précèdent. On s'en rend compte en voyant le peu d'images tirées de la mort et surtout des maladies. Ce sont les constructions qui abondent le plus cette fois, les activités de l'homme ayant aussi une place d'honneur pour la représentation du côté sombre de la vie, tandis qu'en matière métaphorique le genre humain est rarement admis à entrevoir l'Eden des illusions. Il y a aussi, naturellement, quelques images des autres sources.

Cette solitude n'implique pas nécessairement l'éloignement physique des autres. « J'étais dans la foule comme une algue arrachée sur l'océan, perdue au milieu des flots sans nombre ». « Ceux qui me voyaient chaque jour étaient, par rapport à moi, comme le lit sur lequel je dors et qui ne sait rien de mes songes » (164) ; Marie reçoit tous les hommes, mais « tous passent tristement, uniformément, comme des ombres qui se succèdent, comme une foule dont on ne garde plus que le souvenir du bruit qu'elle faisait, du piétinement de ces mille pieds » (228) ; dans leurs bras « je ne sais quel abîme m'en a toujours séparée » (227), et son âme est restée vierge puisqu'elle n'a jamais aimé. On est loin des autres parce qu'on leur tourne le dos, on se roule sur soi-même, on se sèche le cœur qui devient un tombeau où il ne reste qu'une poignée de poussière (185).

Quelquefois cependant il se met en bon chemin pour aimer des femmes mariées, mais « la répugnance le prenait tout à coup, quand déjà la belle dame commençait à lui faire les yeux doux, comme les gelées du mois de mai qui brûlent les abricotiers en

(30) Dans les dernières années de sa vie, « il faisait tout à contretemps, les enterrements excitaient presque sa gaieté, et les spectacles lui donnaient de la tristesse ; toujours il se figurait une foule de squelettes habillés... se lorgnant, minaudant, s'envoyant des regards vides » (252), et la *Correspondance* (I, 221) enseigne que ce détail, que l'on a déjà trouvé dans *les Funérailles du Docteur Mathurin*, est strictement autobiographique.

fleurs » (246) ; et « être gratis l'amant d'une femme qu'un autre loge, habille et nourrit, lui semblait quelque chose d'aussi spirituel que de voler une bouteille de vin dans la cave d'autrui » (245).

Par conséquent, « au milieu de tout je restais sans mouvement; entre tant d'actions que je voyais... je restais inactif, aussi inerte qu'une statue entourée d'un essaim de mouches qui bourdonnent à ses oreilles et qui courent sur son marbre » (180), de sorte que « c'est comme si j'étais né en prison, j'ai mille choses qui n'ont pas vu la lumière » (230), d'autant plus qu'« il terrasse sous ses genoux tous les désirs qui y viennent » (238), que par l'imagination il essaie de tarir les désirs : « de même que les amoureux rêvent de venir à bout de leur amour en s'y livrant sans cesse, il me semblait que ma pensée seule finirait par vider la tentation à force d'y boire. Mais... je tournais dans un cercle infranchissable... » (192). Enfin, poussé à aller faire son droit à Paris, il quitte avec infiniment de regret sa chambre, témoin de tous ses découragements, car « ce sont les endroits qu'on a le plus maudits que l'on préfère aux autres, les prisonniers ne regrettent-ils pas leur prison ? C'est que... à travers les murs de leur cachot ils voyaient la campagne émaillée de marguerites...; mais rendus à la liberté, à la misère, ils revoient la vie raboteuse, fangeuse, froide, la campagne ornée de gardes champêtres pour les empêcher de prendre des fruits s'ils ont soif... » (248).

Donc notre misanthrope, croyant que les hommes ne l'aimaient pas tandis qu'ils ne le connaissaient même pas, « portait, à cette foule, un cœur de loup, de bête fauve traquée dans son terrier » (244), et sans doute se serait-il suicidé de bonne heure, si ce n'était que « le cœur de l'homme est inépuisable pour la tristesse : un ou deux bonheurs le remplissent, toutes les misères de l'humanité peuvent s'y donner rendez-vous et y vivre comme des hôtes » (179) et aussi que, étant jeune l'on a la bêtise de toujours espérer une amélioration : « Serai-je comme ces mauvais chevaux, qui sont fatigués à peine sortis de l'écurie, et qui ne trottent à l'aise qu'après un long bout de route, fait en boitant et en souffrant ? » (239). Dans la vie, on a encore faim quand on est repu (204) ; malgré soi on est toujours altéré en même temps que supplicié, comme les marins en détresse qui ne peuvent s'empêcher de boire l'eau de mer (224), images conventionnelles reprises encore une fois, et pas pour la dernière fois, puisqu'on en trouve de semblables même dans *Madame Bovary*, comme on trouve des développements de celles des bêtes et des mauvais chevaux dans la Correspondance.

Enfin, ne voyant rien à quoi s'accrocher, ni monde ni même solitude, ni poésie ni science, ni impiété ni religion, errant entre tout cela « comme les âmes dont l'enfer ne veut pas et que le paradis repousse » (134), vivant dans un crépuscule perpétuel (185), il finit par ne plus avoir d'élan vers l'idéal, comme les gens souvent riches et souvent pauvres qui finissent par être définitivement et profondément misérables (184).

Comme Marie qui, marchant dans le brouillard, le soir, a l'impression que la pluie traverse son cœur et le fait tomber en débris (230), il vit au milieu de « ruines d'espérances sitôt abattues qu'élevées » (177). « N'usant pas de l'existence, l'existence m'usait » (180). « J'étais comme ces édifices neufs, sur lesquels la mousse se met déjà à pousser avant qu'ils ne soient achevés d'être bâtis » (175); et dans les défaillances, « tout se rompt comme des échafaudages pourris » (186). Dans les premiers temps de sa jeunesse, « je m'imaginais contenir une incarnation suprême, dont la révélation eût émerveillé le monde, et ses déchirements, c'était la vie même du dieu que je portais dans mes entrailles. A ce dieu magnifique j'ai immolé toutes les heures de ma jeunesse, j'avais fait de moi-même un temple pour contenir quelque chose de divin; le temple est resté vide, l'ortie a poussé entre les pierres, les piliers s'écroulent, voilà les hiboux qui y font leurs nids » (179-180) (31), ce qui, dépouillé de sa poésie, revient à la comparaison déjà vue du tonneau défoncé avec des araignées au fond, sans compter les images des catacombes et des tombeaux.



Maintenant résumons les diverses tendances de cette œuvre.

Si les images du monde des sensations et du monde des sentiments et idées se fondent ensemble assez admirablement dans plus d'un passage, il ne faudrait pas en conclure que dans l'ensemble les deux groupes se suivent de près. On a vu que les images objectives sont encore relativement rares, et concentrées dans un nombre assez restreint de passages, où en effet elles fraternisent avec les images subjectives. Mais la plupart des pages de *Novembre* se composent de développements assez exclusivement psychologiques ou psycho-philosophiques, et d'un esprit

(31) Cf. dans *Mademoiselle de Maupin*, « le sanctuaire parfumé, le temple merveilleux où je dois loger l'idole future de mon âme » (éd. Charpentier, p. 47).

tout autre que celui des passages de description et de narration où il est presque toujours question d'exaltations ou de jouissances physiques. Ainsi, près de la moitié des images subjectives s'occupent du bonheur ou des illusions du bonheur, de l'amour et des passions, mais, on l'a vu, bon nombre d'entre elles impliquent la désillusion ou le pessimisme ; et l'autre moitié exprime l'isolement moral, l'ennui, la douleur, le désespoir. On a vu que les sources principales des images analysant ces différents sentiments ou états, varient très considérablement.

De même entre les deux groupes d'images objectives et subjectives, les sources en faveur varient largement. Dans le premier, ce sont surtout les oiseaux, l'homme, le vent, et les animaux qui abondent, et les constructions et produits manufacturés sont de fréquence normale : dans l'autre groupe, si les oiseaux sont encore assez fréquents, et les activités et occupations de l'homme très fréquentes, les animaux et le vent ne fournissent que des images assez rares, et la température et le feu, les odeurs, les saisons, la petite végétation, les appétits et soifs, et à un moindre degré les fruits, les sons, le ciel et les constructions sont utilisés en proportions élevées. En plus du vent et des animaux, les fleurs, la couleur, le mouvement, la terre, les vêtements, et surtout les produits manufacturés, le corps humain et ses maux, les aliments et boissons, sont rarement employés comme sources d'images.

Le fait que Flaubert n'abuse plus d'images tirées des maladies, de la mort, des vêtements, des fleurs, des boissons, est assez significatif, non parce que ce fait indique une grande évolution dans les sentiments qu'il exprime de préférence, mais parce qu'il ne se contente plus de se procurer ses feuilles de cyprès chez l'herboriste, quand avec un peu d'imagination il pouvait les cueillir vertes sur l'arbre lui-même. Et même quand il utilise les vieilles sources, c'est le plus souvent pour tenter d'en renouveler ou transformer l'expression et l'application. Les rares images de mort, de maladies, de fleurs, sources fécondes en clichés dans les premières œuvres, n'expriment plus en banalités de vagues abstractions : ce ne sont plus des fleurs en général ou tout au plus des roses, mais des violettes, des clématites, des chèvrefeuiltes et des fleurs d'abricotiers, qui le plus souvent fournissent en même temps de belles images et d'utiles symboles. De même il n'est plus question de vagues blessures saignantes ou de plaies, de râles et de trépas commodes, mais de la souffrance qui revient comme aux membres gelés, ou de malades

qui grattent leurs plaies en riant. D'autres sources encore importantes, telles que le feu et la température, restent le plus souvent dans la banalité, étant devenues de simples signes plutôt que des métaphores, tandis que d'autres encore, comme les constructions jusqu'alors négligées (si ce n'est dans *Loys XI*), apportent en de nombreuses images une précieuse promesse d'émancipation réaliste, et ont des échos dans d'autres sources très rares ici comme avant, mais fournissant des images de miroirs concentriques ou de tonneaux défoncés ou de cargaisons de bonheur. Bon nombre de ces figures ont l'inestimable avantage de vraiment dire quelque chose, d'être de réels auxiliaires pour l'analyse des sentiments et des idées, ou, en ce qui concerne les images objectives, pour la création et le développement de l'atmosphère voulue.

Même les excursions aux pays exotiques, qui répondent à un besoin profond du tempérament de notre romantique, amènent le plus souvent des images justes, si on en excepte leur tendance au grossissement un peu excessif. Et si elles faussent la « couleur » géographique, elles sont strictement à leur place, puisque le héros raconte ses propres élans romantiques. Il en est ainsi des évocations des momies, des forêts de l'Inde, ou des idoles orientales. Du reste ces images sont assez rares, comparées aux autres, nombreuses, qui sont assez justement appropriées au milieu du récit. Et si, comme l'a montré M. Maynial, l'image nettement normande est encore rare, elle n'est nullement de rigueur puisque l'action se passe dans un lieu assez vague ; ce qui n'empêche un certain nombre de ces figures d'être strictement appropriées à une histoire moderne et française. Si le réalisme accusé de l'*Education sentimentale* n'y trouve guère de place, il ne faut pas s'en prendre aux images, mais à l'esprit même du récit, les images étant le plus souvent tout à fait dans le ton non seulement du récit dans son ensemble, mais aussi du passage où il se trouve, comme l'indiquent non seulement les différents groupes d'images subjectives qu'on a examinés tout à l'heure, mais aussi ces admirables narrations descriptives des promenades dans les champs ou les scènes chez Marie, remplies d'images traduisant les impressions du monde extérieur en termes qui leur donnent à la fois une assez grande justesse objective et la valeur d'une analyse psychologique ou morale.

Si l'on se demande quelle est la fréquence des images poétiques ou plutôt lyriques dans cette œuvre, on découvre à peu près les mêmes tendances en général que dans les *Mémoires*,

Smarh, et l'œuvre qui suivra, la première *Education sentimentale*. L'image nettement poétique, et encore plus l'image teinte de poésie, sont extrêmement fréquentes dans le groupe décrivant les aspects du monde sensoriel, tandis que dans celui traduisant les idées et émotions elles le sont bien moins exceptionnellement. On en a vu les raisons, la beauté de la nature ou de Marie fournissant la presque totalité dans l'un des cas, les élans de l'imagination et des sens ayant comme contre-partie des découragements noirs dans l'autre. Parmi les diverses sortes de sensations, ce sont celles du mouvement et surtout celles des odeurs, du toucher, etc., qui abondent en suggestions lyriques, et ici encore, la raison devient vite apparente lorsqu'on songe à la nature de l'œuvre, et aux passages où le monde extérieur occupe la plus grande place, les scènes de l'éveil des sens en présence de la nature, et les évocations gautiériques de ce qui se passe chez Marie.

Dans *Novembre* comme ailleurs, les images remplissent leur rôle sous plusieurs formes : la directe expression de la pensée ou de la chose, c'est-à-dire le plus souvent la métaphore ; l'interprétation de l'idée avant ou après son ébauche comme dans la comparaison, la figure introduite par une métaphore et soutenue par une comparaison, etc. M. Maynial a donné des exemples de plusieurs modifications de ces types et il est tout à fait inutile de recommencer. Mais nous avons étudié dans cette œuvre ainsi qu'e dans dix autres parmi les plus représentatives à partir des *Mémoires* et jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, les proportions entre les métaphores, les comparaisons, les métaphores continuées par des comparaisons et les comparaisons complétées par des métaphores.

En ce qui concerne *Novembre*, la métaphore pure est rare en comparaison avec les autres œuvres de jeunesse, grâce à la rareté des mots-images assez usés qui remplissent ces autres écrits. Par conséquent la comparaison est fréquente, et souvent, comme dans l'image de la voie romaine ou la forêt de l'Inde, elle est longuement soutenue (32). Mais en outre la métaphore-comparaison et la comparaison-métaphore sont fréquentes, c'est-à-dire que les formes les plus développées que représentent ces trois derniers groupes prédominent, comme dans *Madame Bovary*, et on est en droit de conclure que le jeune auteur ne semble plus

(32) La métaphore l'est aussi parfois, comme dans l'image du dieu et de son temple en ruines.

se contenter de jeter sur le papier les apports de son imagination, mais cherche à en tirer le maximum d'effet possible, à renforcer autant que possible sa pensée (33). Mais il ne faudrait pas conclure que la comparaison est une façon nécessairement moins directe d'exprimer la pensée que la métaphore, ou qu'elle vient nécessairement après un développement psychologique pour l'appuyer, puisque souvent elle constitue en elle-même ce développement. On peut citer comme types : « Serai-je comme ces mauvais chevaux » ou « J'étais comme ces édifices neufs », comparaisons auxquelles on peut opposer la visite à une maîtresse d'autrefois, ou les fleuves sans lit, tropes de facture classique qui viennent appuyer et préciser un développement précédent, et qui ne sont pas pour cela inefficaces, mais qui perdent un peu de rapidité, puisqu'elles sont précédées d'un développement qu'elles sont destinées à mettre en lumière, tandis que les autres sont comme des signes lumineux, en même temps explication ou développement et étincellement qui fixe l'attention. Ajoutons que la métaphore fait parfois comme la comparaison classique ; il en est ainsi avec l'image de la voie romaine, qui vient immédiatement après une autre où il est question de racines que l'on ne peut pas arracher, cette image étant à son tour précédée par un paragraphe de remarques psychologiques d'à peu près la même longueur qui ébauche ce que les métaphores résument. Les images sont intéressantes et justes, mais trop longuement développées, et une des deux aurait suffi.

Il est inutile de dire que, dans cette composition de jeunesse, les imperfections d'expression et même les images de mauvais goût ou fausses ne sont pas difficiles à trouver, mais leur rareté relative est frappante, et si les banalités sont encore nombreuses, cependant le progrès depuis les *Mémoires* et *Smarh* est frappant surtout parmi les images subjectives (34). Mettant toutes ces images ensemble, *Novembre* est supérieur à la deuxième version de la *Tentation de Saint Antoine*, quoique naturellement très inférieur à *Madame Bovary* et à *Salammbô*. Et cette supériorité

(33) Métaphores : *Nov.*, 10^e place sur 13 avec 56 % ; *M. F.*, 4^e : *Smarh*, 5^e. Comparaisons pures : 4^e place, 23 %. Métaphores-comparaisons : 5^e place, 17 %. Comparaisons-métaphores : 4^e place, 4 %. L'image métaphore-comparaison ou directe-indirecte peut être représentée par la saison chaude de l'auteur qui arrive de même que, etc., l'image indirecte-directe, par les violettes fanées : « comme elles... elle m'envoya un parfum », etc.

(34) Images subjectives : *Mém. F.*, 38 % d'images intéressantes et utiles ; *Sm.*, 32 %, *Nov.*, 58 %. Images objectives : *Mém. F.*, 41 % ; *Sm.*, 46 % ; *Nov.*, 62 %.

est surtout due aux images qui représentent un effort vers le réalisme, celles représentant la veine purement romantique, très nombreuses, ne comportant pas au même point un vrai renouvellement, en dépit d'un certain nombre d'exceptions éclatantes.

CHAPITRE VII

La première Education sentimentale

Novembre fut achevé à Rouen en octobre 1842. L'année scolaire qui débuta le mois suivant fut passée à Paris, où Flaubert se lia avec Maxime Du Camp, Louis de Cormenin, et d'autres. Entre des études de droit assez intermittentes, il trouva le temps de s'ennuyer beaucoup et de s'amuser un peu, de discuter littérature avec sa passion habituelle, de se frotter par moments au monde des lettres et de l'art et d'observer passablement la bête humaine. En août 1843, après des études fébriles de dernière heure, il fut refusé à son examen de droit, et en décembre un ciel pitoyable lui envoya sa première crise nerveuse, dont on a parlé ailleurs (1). Si elle lui causa de terribles douleurs physiques et des angoisses morales, toutefois elle l'arracha au code civil tant exécré, son père ayant décidé qu'il serait préjudiciable à sa santé de le pousser plus loin dans ses études de droit, et qu'il fallait le soigner de près. Il accepta donc avec philosophie sa maladie qui lui permit dorénavant de se consacrer exclusivement aux lettres, mais il n'oublia pas la terrible leçon reçue de ses crises, qu'il attribua non seulement à ses études de droit, mais aussi, on se le rappelle, à ses débauches imaginatives à travers les livres et les rêves, et il finit par renoncer à ses idées et habitudes littéraires du passé pour préciser, et à un moindre degré tâcher d'appliquer, une esthétique réaliste et impersonnelle, qui dans ses grandes lignes est celle de la grande période, et qu'il rêvait déjà en toute probabilité même avant la déclaration de sa maladie, car l'œuvre dans laquelle il élabore ses idées et essaye de les illustrer, la première *Education sentimentale*, fut commencée en veine réaliste dix mois avant la première crise. Elle fut terminée après de longues interruptions le 7 janvier 1845.

(1) C'est dans les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp que l'on trouve le meilleur témoignage sur la vie de Flaubert à cette époque (I, 163 et suiv.).

Ce livre trouve d'assez nombreux échos dans le grand roman du même nom, mais par sa conception et par son développement, il a peu de rapports avec cette autre œuvre.

Cette première *Education sentimentale* raconte l'histoire de deux jeunes amis, l'un, Jules, poète, rêveur et « inadapté », l'autre, Henry, garçon qui sous les allures timides de la jeunesse et sous un amateurisme artistique cache une nature positive, amoureuse de la vie publique et des jouissances de la chair. Jules, c'est sans doute Flaubert tel qu'il se voyait à cette époque et tel qu'il pensait être plus tard, et aussi un peu son ami Le Poittevin. Henry, c'est Chevalier en toute probabilité et aussi souvent dans la première partie, c'est encore Flaubert, et parfois peut-être un peu Du Camp (2). Ajoutons que l'élément autobiographique est surtout dans les caractères des personnages et non pas dans le développement de l'intrigue, qui semble être, dans ses grandes lignes, une création vraiment originale.

Au début du livre, Henry, jeune provincial inexpérimenté qui débarque à Paris pour faire ses études dans un pensionnat pour jeunes gens, promet d'être un Frédéric Moreau, ou un Léon, très apprécié des femmes, et destiné en apparence à être éternellement et fort agréablement tiré à leur remorque, ou plutôt à la remorque d'une seule, épouse du maître du pensionnat, et « femme de trente ans ». Après les hésitations et niaiseries des premiers temps, les choses vont vite, et aboutissent à une fugue emportant les amoureux en Amérique à la recherche du bonheur complet, car ils ne se rendent pas compte du fait que ce qu'il y a d'incomplet et d'insatisfait dans leur amour après les premières grandes ardeurs, vient non pas des contraintes de leur situation et de leur milieu à Paris, mais de l'impossibilité de renouvellement constant qui est dans la nature même de la passion. Henry devient, non pas Arlequin poli par l'amour, mais Rastignac fortifié et éduqué par les connaissances et la confiance en soi que l'amour amène chez l'homme égoïste et avisé, et que les luttes en Amérique développent. Tous les deux finissent par retourner en France dans l'espoir d'y trouver de nouveau la félicité à deux, mais ne tardent pas à se séparer, et Henry, fort de ses expériences et faisant peu de cas d'une vertu civique ou privée par trop vertueuse, va de succès en succès, et finira par un beau

(2) Chevalier s'éloignait définitivement des lettres pour se consacrer à la magistrature, et Du Camp n'était « artiste » qu'en apparence.

mariage et un siège de député, ayant laissé tomber, chemin faisant, tout lien avec son camarade de jeunesse, Jules.

Quant à celui-ci, c'est bien autre chose. Vite guéri de l'amour réel grâce à une cabotine aux allures angéliques nommée Lucinde, qui lui préfère Bernardi, directeur de théâtre et fripon à ses heures, il se retire dans le monde de la pensée et des rêves, et après s'être payé un luxe de désespoirs et de voluptés imaginatifs, après une série de péripéties psychologiques et morales, il arrive à une philosophie déterministe et stoïque et finit par s'occuper exclusivement de la littérature, et aussi de la vie en tant que matière première à façonner à l'aide d'une plume, ce qui permet à l'auteur de préciser et de développer ses propres vues sur l'art, vues singulièrement mûries et réfléchies du reste, et, comme on l'a vu, représentant à peu de choses près le credo de l'auteur de *l'Education sentimentale* de 1869.

Puisque cette première *Education sentimentale* affiche une esthétique nettement réaliste et objective, on serait en droit de s'attendre à une plus large place qu'avant, faite à l'image appliquée au monde extérieur. Il n'en est rien, ce groupe ayant encore moins de place que dans les autres œuvres importantes qui la précèdent (les notes de voyage exceptées toujours). Il y a à peine une centaine d'images objectives sur plus de cinq cent cinquante. Et la grosse majorité de ces images se trouvent dans la première partie du roman, dans les cent vingt premières pages relatant les premières aventures « sentimentales » des deux amis, le côté sentimental cédant vite la place, sans résistance du reste, au côté charnel.

Pareillement, les images appliquées au monde extérieur sont presque toujours plus ou moins lyriques d'esprit, et très souvent extrêmement lyriques, à tel point que ce roman occupe pour ce groupe la première place. Mais il ne faudrait pas trop vite en conclure qu'à cet égard aussi, Flaubert le réaliste ait échoué : les images poétiques appliquées aux sentiments et aux idées dans cette œuvre sont nettement rares, et les images appliquées au monde matériel, qui nous occupent pour le moment, étant poétiques, sont plus en rapport avec le vrai réalisme que si elles étaient nettement « réalistes », car, se trouvant surtout dans la première partie, où règnent les douces illusions de l'amour, elles doivent refléter l'état d'âme du personnage, qui tantôt les emploie lui-même dans une lettre ou une conversation, tantôt est censé les avoir imaginées en songeant à sa bien-aimée, ou dans ses rêveries inspirées par son amour de l'amour. D'autant plus que la plupart

de ces images sont directement consacrées aux appâts féminins. La nature, et les réactions entre les héros et la nature, ont bien moins de place ici que dans *Novembre*, ce qui est assez naturel dans un roman de vie urbaine, et c'est cela qui explique la rareté des images appliquées aux choses, car si Flaubert a appris chez Balzac l'importance des descriptions assez détaillées du milieu matériel, comme lui (3) il ne s'en occupe guère dans ses images, qui à cette époque comme plus tard sont pour lui, non pas surtout une façon de peindre, mais une façon de sentir et de faire sentir.

Quant à l'intérêt de ces images, en général il est médiocre, ce qui ne prouve pas nécessairement non plus un faiblissement momentané des forces de l'auteur, puisque des personnages assez médiocres n'ont pas le droit d'être doués d'une faculté métaphorique exceptionnelle, mais après examen, on peut se demander si le fardeau du réalisme n'était pas encore bien trop lourd pour les épaules du jeune malade luttant en même temps avec son mal terrible. Les figures, par la force intrinsèque et par l'éclat, sont très inférieures à celles de *Novembre*, ce qui nous dispensera de passer la plupart d'entre elles en revue. Les sens du toucher, de l'odorat, etc... et celui de la forme, dont les premiers fournissent de nombreuses images en comparaison avec la distribution moyenne, et l'autre de très rares images, sont plus favorisés à cet égard que ceux de la couleur et des sons, aux images nombreuses et banales, et surtout ceux du mouvement dont les figures sont de fréquence moyenne mais dans l'ensemble très peu intéressantes. Il faudrait ajouter que l'image franchement mauvaise et douteuse est très fréquente (4).

Enfin, si l'on applique strictement les principes littéraires que Flaubert formule déjà, et abondamment, dans la dernière partie de cette œuvre, les images doivent être en rapport étroit avec le milieu. Dans la plupart des œuvres précédentes, ce milieu a été vague ou variable. Dans ce roman, jusqu'au départ pour l'Amérique, c'est une pension parisienne, et, à un bien moindre degré, une bourgeoisie de province. Donc on pourrait croire que les produits de l'industrie par exemple occuperaient une grande place. Ici

(3) Cf. Burton, *op. cit.*, p. 93.

(4) La moitié des images interprétant le monde des sens manquent absolument d'intérêt (moyenne pour les onze œuvres étudiées 68 % de bonnes. *Educ.* 49 % 9^e sur 11, avant *Sm.* et *Mém.*, mais loin derrière *Nov.*). Un huitième des images sont douteuses ou mauvaises (12 %, sans compter 3 % d'images intéressantes mais pas très sûres). Voir l'appendice pour les proportions de bonnes images dans les divers groupes sensoriels.

encore, on se tromperait. Les images tirées des produits manufacturés sont en comparaison avec la moyenne décidément rares, l'homme y est de fréquence normale, la nature au-dessus de la normale, comme on pourrait s'y attendre en se rappelant la fréquence des images poétiques. Parmi les sources détaillées, et dans l'ordre de leur importance, le feu, les fleurs, le vent et les animaux sont de fréquence exceptionnelle.

Des dix-huit images appliquées à la nature, la plupart sont des notations de couleur, de forme ou de mouvement. Celles de forme sont absolument sans intérêt. La plupart de celles de mouvement s'appliquent aux jeux de lumière, que Flaubert aimait à noter, et qui servent ici de vagues symboles : un beau soir de mars, Henry et Emilie, sur le point de fuir, détruisent leurs papiers et lettres, signes de leur vie passée, et « des teintes livides, passant du rouge pourpre à l'orange, se jouaient dans les vitres, disparaissant les unes sur les autres comme des vagues de lumière décroissante... les angles de l'appartement étaient noyés dans l'ombre » (169) (5).

Deux autres images de couleur et lumière représentent l'une l'influence de Chateaubriand, l'autre la veine ironique naturelle à Flaubert et dont on a vu des traces dans *Quidquid volueris*, *Smarh*, et ailleurs, mais occupant dans l'*Education sentimentale* de 1845 une plus large place, ce qui distingue nettement cette œuvre de *Novembre*, et l'attache aux grands romans et surtout à la *Correspondance*. Voici ces deux passages d'esprit si différent : « Verrai-je jamais... le soleil qui sort des flots, secouant à l'air la crinière rouge de ses rayons » (184). « Il fait clair ici comme dans un four ou comme dans une phrase de Sainte-Beuve » (87) (6).

Il n'y a que deux passages qui représentent cette identification hallucinatoire de la nature avec les sentiments des personnages, qui abonde dans *Novembre*, et l'on est tenté de se demander la

(5) Une autre image, comparaison entre la lune dans l'eau et un serpent, venant au milieu d'une rêverie amoureuse où était vaguement mêlé un sentiment trouble et dans une scène nocturne où tout, sauf l'eau, était « plongé dans cette vapeur blenâtre et laiteuse des nuits d'été, qui donne à la nature la teinte des rêves », a pour ancêtres deux notations déjà vues (*Ch. Gr.*, 468 et *O. J.*, II, 255) et pour descendant une double comparaison de *Madame Bovary* (274), et sera examinée ailleurs. Aussi il y a des notations simples de couleur telles que gouttes d'argent et perles d'or dans ce même passage (140), ou or enflammé (36. cf. 182), etc.

(6) Une lettre écrite le 7 juin 1844 exprime sa « haine de Sainte-Beuve et de toute sa boutique » (I, 153), et il est possible que l'emploi de ce nom ici aide à fixer la date de la composition de cette partie du livre, c'est-à-dire plusieurs mois après la première crise,

raison qui a amené le jeune réaliste à négliger un moyen artistique qui, après avoir eu une si grande place dans *Novembre*, trouvera de nouveau une véritable apothéose dans *Madame Bovary*. L'auteur semble bien nous indiquer sa réponse dans les lignes suivantes, dictées par un excès de scrupules et par une ironie désillusionnée : « La nature extérieure a une ironie sans pareille : les cieux ne se couvrent pas, quand notre cœur est gros ; les fleurs parfument l'air, quand nous le remplissons de nos cris ; les oiseaux gazouillent et font l'amour dans les cyprès, sous lesquels nous enterrons nos plus tendrement aimés » (143).

Ce qui est très vrai, mais l'on remarque les nuages s'il y en a, quand le cœur est gros et le soleil quand le cœur est gai, et c'est ce que Flaubert a reconnu dans un autre passage admirablement esquissé : le jeune Henry sent l'approche d'une divinité étrange, le matin, « cette lassitude mêlée d'un doux vertige que l'on éprouve pour avoir trop longtemps respiré des fleurs » (46), et « quand il faisait du vent dans la rue, il ôtait son chapeau et laissait la brise courir dans sa chevelure, des mains invisibles et fluides lui passaient sur la tête et lui donnaient des tressaillements » (47). L'autre exemple d'animisme représente le désespoir de Jules en voyant disparaître la volage Lucinde, passage étroitement apparenté à ceux de Mazza et du héros de *Novembre* au bord de la mer, mais qui cette fois indique un état d'esprit voisin de la folie : « Je me suis accoudé sur le parapet du pont pour voir l'eau tourbillonner sous l'arche et emporter les brins d'herbe qu'elle arrachait sur les bords ; la mousse montait le long du mur et courait vers moi, comme pour me prendre, le torrent parlait et m'appelait à lui » (118). Sur cette même page, qui fait penser aux hallucinations d'Emma Bovary, se trouve une curieuse comparaison qui en elle-même n'a rien de symbolique, mais qui illustre bien le procédé que, perfectionné, Flaubert emploiera dans les grands romans, à savoir l'emploi d'un jet de lumière servant comme au théâtre à attirer l'attention du lecteur sur un détail important, et appuyé par une comparaison.

Du bas d'une longue côte Jules regarde Lucinde et son vieux galant qui s'approchent de leur voiture, et voici comment il décrit cette apothéose désolante :

« En ce moment le soleil perça les nuages et éclaira en plein le sommet de la montagne, qui semblait toucher au ciel... Le soleil brilla encore plus, si bien que le sol parut s'éclairer de lui-même, comme un verre de couleur qu'on allume en-

dedans » (118) (7). La tournure de ce passage est très gauche, mais le procédé paraît nettement, comme dans un autre passage, où Henry explique à Morel l'impression que lui fit M^{me} Emilie assise sous un candélabre de bronze : « Comme elle se détachait des autres femmes, on eût dit une auréole qui éclairait sa figure » (89), à quoi le réaliste Morel, connaisseur blasé en matière féminine, répond simplement : « Allons... voilà que nous nous allumons » (88-89).

En plus des images appliquées à la nature, il y en a une dizaine d'autres appliquées aux choses, et dont trois ou quatre ont une valeur impressionniste. Henry remarque, attachée au peigne de sa belle tentatrice, « une petite chaîne d'or, qui se cachait dans sa chevelure comme un serpent » (25), et après les premiers baisers il porte les billets doux qu'il reçoit contre sa poitrine où il les sent « comme une caresse continue » (62).

Une autre image est une réminiscence du voyage aux Pyrénées, et comme elle, teinte de subjectivité. Mais à l'encontre de l'autre, celle du roman se passe de commentaire, ce qui ajoute certainement à sa valeur (8).

On se rappelle l'image dans les notes de voyage. Au moment de terminer le voyage, Flaubert plein de regrets et d'aspirations va dire au revoir à la Méditerranée :

« Les navires étaient attachés sur les quais par des câbles tendus, néanmoins ils remuaient un peu, comme les cœurs par les temps plus calmes, aussi amarrés au rivage, font des bonds qu'eux seuls sentent, pour repartir au large » (*Ch. Gr.*, 476).

Dans le roman, les amoureux en fuite attendent le moment du départ de leur transatlantique :

(7) Dans ce même passage, après avoir dit que les deux amoureux étaient tellement loin de lui qu'ils ne représentaient que deux formes vagues, Jules déclare : « et puis tous les objets grandirent et je les vis nettement... il l'embrassa, je crois qu'ils riaient et qu'ils parlaient de moi » (118). Cette phrase et le passage d'hallucinations qui suit, ainsi que celui du chien mystérieux plus loin, sembleraient puiser leur inspiration dans quelques caractéristiques des crises nerveuses de Flaubert, avec leurs feux d'artifice (voir fusées, *Educ.*, 5) et leurs étranges manifestations optiques. C'est ici qu'il faudrait aussi citer une autre image de lumière, cette fois, celle des lampes qui, se versant sur la blancheur du bras nu d'Emilie, « coulait comme une onde légère sur le duvet de sa peau » (80) et de là dans le cœur d'Henry. Un passage non imagé, où Lucinde et sa beauté sont révélées à Jules pour la première fois, grâce au déplacement d'un décor de théâtre (p. 68), représente aussi ce même procédé.

(8) Malheureusement elle est mauvaise, cette fois, à cause d'une étourderie assez inexplicable qui la fait situer au moment de la marée montante au lieu de la marée descendante.

« La marée, qui commençait à remonter, refoulait jusque dans le port, et les vaisseaux, attachés par les câbles, tressaillaient comme impatientes de partir au large » (179).

Il faudrait ajouter quelques remarques sur l'emploi de détails non métaphoriques comme symboles. M^{me} Renaud, dont les « manières maternelles avaient quelque chose de caressant et d'amoureux », est décrite dès les premières pages en termes très discrets qui cependant laissent entendre qu'elle n'est pas Griselda; « dans sa marche rapide sa bottine craquait avec mille séductions » (14), et le moindre geste de son petit pied, le pli de ses cheveux ou de sa robe prennent une importance, comme dans les *Mémoires* et les grandes œuvres. Elle aime les chèvrefeuilles et les roses, dont elle respire le parfum d'une manière toute sensuelle, et ose-t-on ajouter qu'elle passe des heures dans sa chambre à rêver tristement tandis qu'elle regarde « la fleur jaune en bois d'oranger incrusté sur le palissandre » (13, 14, 15 ; cf. *Bov.*, 43) ? Et tout cela n'est pas perdu pour notre héros débutant qui se dit : « Toute sa maison est pleine de son parfum, partout où je vais elle me suit, il me semble que je suis pris dans son vêtement et que je remue à tous les plis de son tablier ; malgré moi ses bandeaux noirs qui reluisent m'attirent comme un miroir » (47). Pendant une visite à intentions évidentes dans la chambre d'Henry, elle entend son mari qui l'appelle ! « elle ouvrit la porte prestement, la robe siffla dans le courant d'air » (24). Naturellement, comme Frédéric Moreau, il finit par l'aimer, et même par aimer ses robes (9), ses meubles, sa maison, la rue où elle se trouve. La chambre d'Henry est juste au-dessus de celle de M^{me} Emilie, et longtemps avant que l'idée de l'aimer lui vienne, il écoute avec délice le bruit qu'elle fait en marchant ou en ouvrant et fermant sa fenêtre, de sorte que « le retour habituel de cette fenêtre qui se fermait et s'ouvrait, et ce bruit calme de pas féminins revenant ainsi chaque soir, avant de s'endormir, tenait son esprit dans une espèce de suspension rêveuse ; c'était pour lui comme pour d'autres le chant du coq ou l'angélus » (17-18).

Mettant de côté les petites audaces faciles de jeunesse et d'inexpérience, ces passages révèlent en forme d'ébauche, comme d'au-

(9) Cf. *Nov.*, 172. Dans sa fuite, Emilie emporte sa pelisse, bon vêtement symbole « plein de molles caresses et de douceurs chaudes » (180), « un de ces exquis vêtements qui savent l'histoire de toute existence de femme, vêtements pleins de souvenirs, ... qu'on aime comme un ami, ... lambeaux de sentiments, d'affection, de passion, de rêverie et de folies qu'on use jusqu'à la corde et qu'on ne donne pas aux pauvres » (187).

tres déjà notés dans des écrits précédents, un des procédés qui sont le plus sensibles dans *Madame Bovary* et dans la deuxième *Education*. Et remarquons que les exemples cités sont très loin d'être complets, ayant été rapidement relevés dans les premières pages du roman.

En outre, quatre autres passages sont à noter, deux à cause des rapports étroits qu'ils ont avec des développements semblables dans *Passion et Vertu* et dans *Madame Bovary*, un autre pour représenter l'emploi vraiment réussi d'un petit détail symbolique glissé sans aucun commentaire dans le texte, enfin le long passage du chien mystérieux qui représente l'hermétisme de notre jeune esthète porté à son degré le plus complet et le plus développé.

Tandis que le mari dort à côté du feu, M^{me} Emilie et Henry, qui se laissent glisser vers l'adultère, échangent de vagues mots d'amour et un rendez-vous pour le lendemain, sur un bout de papier qu'elle jette par la suite dans le feu : « Il se roula sur lui-même en une gaze noire, chiffonnée, frôla sans le réveiller, le bout de la pantoufle de M. Renaud, deux ou trois fois monta et descendit dans la cheminée, soutenu par le vent, puis, quand sa dernière étincelle fut éteinte, il s'envola tout à fait » (52), et avec lui s'envole une partie de la vertu de M^{me} Emilie, qui toutefois ajourne le grand moment, un peu en manquant au rendez-vous, comme ce papier se balance plusieurs fois avant de s'envoler définitivement du foyer marital. La preuve que Flaubert donna à cette petite description toute sa valeur symbolique, c'est que cent vingt pages plus loin, au moment de la fuite, une page et demie est consacrée au récit de la destruction des papiers des deux amoureux, le passage finissant par les lignes suivantes :

« — A quoi penses-tu ? — C'est qu'il n'y a pas seulement que l'avenir qui s'en aille en fumée, regarde notre passé ! Et il contemplait les gazes noircies qui s'éteignaient et montaient le long de la plaque... — Te rappelles-tu, lui demanda-t-il, te rappelles-tu un soir de l'autre hiver, où nous étions tous réunis auprès d'un feu comme celui-là, et où une boulette de papier comme celles-là brûlait et voligeait dans la cheminée ? » (170).

Ce symbole fait penser irrésistiblement à Mazza qui, encore vertueuse, roule en boulette et brûle sa première lettre d'amour, qui « s'envola pendant quelque temps, et revint enfin se reposer doucement sur les chenets comme une gaze blanche et plissée » (O. J., I, 248), symbole plus net sinon plus juste que celui du roman de 1845. Et ces deux passages sont ancêtres directs de celui admirablement juste, que Flaubert considère comme assez

important pour le mettre à la fin de la première partie de *Madame Bovary* comme image de transition. Au moment de partir de Tostes, Emma brûle son bouquet de mariage, qui s'enflamme plus vite qu'une paille sèche, puis se ronge lentement, « et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée » (*Madame Bovary*, 94).

Bien plus réussi dans son admirable concision que celui du billet doux des deux amoureux, est le détail que Flaubert insinue sans commentaire dans la scène où Jules apporte un matin de l'argent en réponse à un appel venu indirectement de la chère Lucinde, qui à ce moment projette de partir à l'anglaise avec son Bernardi. Lucinde fait la marquise couchée dans son lit, et « son corset et sa jupe étaient accrochés à la patère d'une fenêtre, le lacet pendant jusqu'à terre, Jules s'y prit le pied et faillit tomber » (109) (10).

Que dire du fameux récit du chien mystérieux qui apparaît à Jules pendant une promenade à travers la campagne, à l'endroit où plusieurs années avant il avait regardé la voiture de Lucinde disparaître et avait failli se jeter dans la rivière ? Ce récit, qui fait penser à Hoffmann, vient à la fin d'un long passage où Jules (c'est-à-dire Flaubert, à Trouville sans doute), qui avait cru enterrer ses douleurs passées à force de volonté et d'orgueil, les voit ressusciter avec toutes leurs angoisses poignantes. Mais en formulant ses idées sur l'art pur et sur l'attitude de détachement artistique, la seule bonne et qui fait que même dans sa propre histoire on reste historien et non acteur, il retrouve son calme, il respire l'air pur pénétré du parfum des bruyères et regarde le coucher de soleil. Mais à cet instant, il est douloureusement arraché de sa rêverie par l'arrivée d'un chien sale, boiteux, galeux, maigre, efflanqué comme une louve, et avec des yeux singulièrement impressionnants, et ce chien s'attache à lui, lui lèche les mains. Il le chasse, il le frappe, et le chien revient. Il se demande si ce n'est pas Fox, l'épagneul qu'il avait donné autrefois à Lucinde, mais le chien ne répond pas à son nom. Arrivé près du pont où Jules avait rêvé suicide, le chien court le long de la rivière, furieux, les poils hérissés, revient, recommence, en se dirigeant en aval comme pour montrer quelque chose qui aurait coulé là. Jules cherche à comprendre le chien, pense subitement à son désespoir passé, se demande si Lucinde

(10) On verra dans *l'Éducation sentimentale* de 1869 des détails semblables.

ne s'est pas noyée là, et si ce n'est pas en effet Fox qui est là en train de tout lui raconter. A la lueur de la lune, il croit voir le corps flottant dans l'eau. Epouvanté, Jules s'enfuit, mais le chien, terrible et doux, dont les yeux fascinants et enflammés semblent avoir une âme, le suit malgré les menaces et les coups. Arrivé à la ville, il semble avoir éloigné le chien, mais après être rentré chez lui, après avoir tâché de s'expliquer cette étrange aventure, il va à la porte voir si la bête est venue. « Le chien était couché sur le seuil » (254).

Ce seul récit occupe huit pages, où sont mêlés un réalisme intense et un mysticisme qui frise la folie, mais qui sont mal préparées et pas très bien suivies. Le chapitre suivant commence par les lignes : « Ce fut son dernier jour de pathétique ; depuis, il se corrigea de ses peurs superstitieuses et ne s'effraya pas de rencontrer des chiens galeux dans la campagne » (255). Le nombre de pages et le moment de transition dans l'évolution de Jules où se trouve l'épisode montrent bien que Flaubert y attachait une grande importance. M. Bertrand, M. Shanks et surtout M. Coleman ont étudié attentivement tout ce passage, y compris les traces de l'influence des apparitions canines dans *Faust* (11). Et chacun des trois y a vu une signification différente. M. Bertrand croit que les apparitions du chien sont purement hallucinatoires, que « c'est la Pensée absolue qui crée la réalité relative, son contraire, et qui l'enveloppe ». C'est bien là une idée de Flaubert, mais pour M. Coleman les premiers mots du chapitre suivant prouvent absolument que cette interprétation est erronée ; et en plus, en tant qu'hallucination, la vision est sans aucun doute subie et non volontairement amenée. Flaubert sentait, sans doute, le besoin d'un incident symbolique pour tracer plus nettement la différence entre le Jules du passé et le Jules de l'avenir, et pour montrer à quel point la fantaisie débridée pourrait être dangereuse ; et puisque Jules venait de repasser ses idées littéraires et était tombé dans une rêverie esthétique au moment de l'arrivée du chien, on pourrait pencher vers une signification surtout littéraire. Enfin pour M. Shanks, il est surtout question de l'idée que l'on ne peut échapper à son passé, et que c'est seulement en l'acceptant, même s'il est répugnant et haïssable, que l'on peut s'en guérir. Ces deux interprétations ont l'avantage d'être simples, et en conformité générale avec les développements qui précèdent l'épisode, puisque justement Jules est accusé d'injus-

(11) M. Bertrand, *Gustave Flaubert*, p. 173 ; M. Coleman, *op. cit.*, pp. 78-81 ; M. Shanks, *op. cit.*, p. 196.

lice vis-à-vis de son passé (243), et dit lui-même que nier une des époques de sa propre existence, c'est aussi sot que de nier une des époques de l'histoire, que toute chose, que tout fait peuvent avoir leur beauté, leur harmonie, leur raison d'être cachées, et que l'essentiel est non pas de les accepter précisément mais de les dominer. Une chose sûre, c'est que le chien et ses actes représentent le passé, le souvenir (12), dans ce qu'il y a de dangereux. Toutefois il faut bien admettre avec M. Bertrand qu'il y a ici, comme souvent ailleurs dans ce roman, une preuve que Flaubert n'a abandonné qu'en théorie un goût profond pour les plus « extrêmes exagérations de la pensée romantique » et que le résultat n'est pas toujours des plus heureux. L'on peut préférer le symbolisme ramassé du lacet de corset à celui de ce long passage, qui cependant représente un tâtonnement ambitieux, et qui pêche par son manque de préparation et surtout par son excessive longueur et obscurité, car si un symbole n'a pas nécessairement besoin d'être clair ou net pour être bon, cependant sa signification générale doit être manifeste et son expression brève. Ce qui est intéressant pour nous, c'est cette preuve éclatante de la vigueur de cette tendance si marquée vers le symbolisme.



Les images décrivant les hommes et surtout les femmes sont deux fois plus nombreuses que celles interprétant les impressions que laissent la nature et les choses, et elles se divisent assez nettement en quatre groupes, celui des notations purement objectives qui sont rares, celui qui chante la beauté féminine, celui qui murmure ses séductions fatales, et celui qui doit son choix au désir de ridiculiser.

Pour le premier groupe il y a bien peu de chose à dire, sinon que ces images sont rares et banales. Les images lyriques, le plus souvent, ressemblent de près à celles des œuvres précédentes. Jules adolescent aime les femmes dans le genre de l'Adèle de *Quidquid volueris*, les profils chrétiens des statues gothiques, les cheveux d'or fins comme les fils de la Vierge, l'être charmant, vaporeux, lumineux, la fée écossaise aux pieds de neige qui chante au bord des cascades ; rien qu'une âme, mais une âme qu'on peut embrasser, une mélodie devenue fem-

(12) L'on ne doit pas oublier le passage désabusé sur l'ironie de la nature (143).

me ! (35), mais à vingt ans, il a tout de même le bon goût de sourire avec une ironie attendrie en pensant à cet idéal de quinze ans.

Ce qui ne l'empêche pas de s'extasier devant la belle Lucinde, actrice aux formes diaphanes qu'il aimerait à couvrir de fleurs « pour que les roses soient moins roses que sa peau, à couvrir de diamants pour qu'on les rejette ensuite, leur préférant le doux éclat de ses prunelles », et dans les lignes suivantes on voit l'origine de l'évocation des voyages lunaires à quatre chevaux dans *Madame Bovary*, car c'est ainsi qu'il fallait promener cette délectable personne « fraîche et parfumée comme un bouquet » (69 ; cf. *Ed. sent.*, 64). Naturellement elle joue le rôle d'Adèle dans *Antony*, ce qui permet de décrire sa voix, détail qui intéresse toujours l'auteur. Elle parle d'une façon traînante, comme M^{me} Dorval qui enthousiasmait (et peut-être embrasait) Flaubert (13), « elle chante la fin des mots et les accentue comme en psalmodiant des vers, mais parfois sa voix qui se module comme une flûte.... bondit dans la colère ; puis.... c'est.... un mot tendre plein de langueur... ainsi que, dans l'orchestre, ces petites notes endormies et voluptueuses qui traversent l'air après le large ouragan des violoncelles et le rugissement des cuivres » (70). Mais n'oublions pas que c'est Jules et non Gustave qui parle, et que si Lucinde « marchait légèrement, comme ces oiseaux qui pourraient voler s'ils le voulaient », elle descend de la femme d'Eden et a pour sœur Salammbô, car pour qui sait voir « ses yeux, relevés vers ses tempes, humides et toujours glissant sous les paupières, comme dans les extases lascives », son moindre geste, et toute sa personne « faisaient penser à cette race de filles d'Eve venues pour perdre les hommes, à ces femmes magiques qui se jouent avec les serpents, s'enlacent le corps dans leurs anneaux et les apaisent en leur parlant » (100). Et la savoureuse M^{me} Emilie est bien de la même famille, puisque non seulement la chaîne d'or dans ses cheveux a la forme d'un serpent (25), mais aussi Henri informe son ami qu'à des moments lyriques « elle se glisse vers moi comme une couleuvre et m'enlace de mille bras invisibles » (*sic*, 116), et bien plus tard dans leur liaison elle est parvenue à corrompre son amoureux à tel point qu'« il eût voulu.... voir ses prunelles fixes le brûler comme des charbons....., ses cuisses réunies l'enlacer comme un serpent, ses dents de marbre le mordre jusqu'au cœur » (221-222).

(13) Voir Du Camp, *Souv. litt.*, I, p. 164.

Cette ardente amoureuse, qui a dû prendre de bonnes leçons dans *Mademoiselle de Maupin*, « avait des morsures chaudes où l'émail de ses dents blanches, s'appuyant sur la chair de son amant, claquait avec la férocité de la Vénus antique, tandis que sa main, onctueuse et toujours caressante, lui semait sous la peau d'ardents effluves à réveiller les morts » (123) (14).

A ces échantillons assez crus venant de Cythère pour honorer M^{me} Emilie, il faudrait en ajouter d'autres venant d'Arcadie, mais d'une Arcadie assez tropicale, les images étant nettement différentes de celles qui chantent les grâces de Lucinde. Ça et là, il y a une image souvent banale de forme, d'attitude, de sons, d'odeur et surtout de couleur et de lumière, qui vient s'ajouter à celles qui sont inspirées par M^{lle} Lucinde. Dans son salon, cette sœur bourgeoise de M^{me} Dambreuse « se tenait calme comme une déesse » (80), elle avait aux moments d'extase amoureux « le cou gonflé comme une colombe qui roucoule » (49), et « il coulait de ses yeux un fluide lumineux » (113). Grâce aux parfums sa chambre sent bon et sa personne de même, « c'était quelque chose de tiède et de frais à la fois, comme une brise d'été » (113 ; cf. *Nov.*, 210), et « cette femme-là était vraiment d'un ragoût étrange, sa peau exhalait d'elle-même un parfum doux, vapeur de beauté qui monte à la tête comme le bouquet de vins fameux » (64). Pour Henry du moins, « le rayon de la lune brillant au fond d'une mer d'azur n'a jamais été plus doux que son regard, et sa voix était suave comme le soupir du vent sur les jasmins » (55).

Comme l'indique la première de ces deux images, et d'autres plus haut, les yeux d'Emilie, comme ceux de Marie dans *Novembre*, et ceux de l'autre Marie, la vraie, de Trouville, exercent un charme irrésistible sur l'impressionnable Henry ainsi que sur l'auteur :

« Elle avait la prunelle noire sillonnée de filets jaunes qui faisaient des petits rayons d'or dans cette ébène unie... J'aime beaucoup les grands yeux des femmes de trente ans... à la peau fauve... regards langoureux, andalous, maternels et lascifs, ardents comme des flambeaux, doux comme du velours ; ils s'ouvrent tout à coup, lancent un éclair, et se ferment dans leur langue » (23 ; cf. *Nov.*, 217). Ils jettent « des regards de flamme où tout le cœur flamboie » (64) ; ils « brillaient comme des flambeaux et me brûlaient (114) ; ils bril-

(14) Voir aussi : « séduction de l'enfer », etc., p. 115.

La comparaison avec *Mademoiselle de Maupin* n'est pas fortuite, puisque dans les lignes suivantes est racontée une passe d'armes où Emilie rentre de visite toute habillée comme Rosette, et « elle lui livrait tout cela à froisser dans ses bras, à tasser, à déchirer pour son plaisir » (124 ; cf. *Mademoiselle de Maupin*, éd., Charpentier, p. 93).

lent et brûlent comme des flambeaux, comme des charbons (61, 222). Enfin, si telle autre femme a de grasses épaules « qui brillaient comme de l'albâtre à côté de sa robe de velours grenat », celles de M^{me} Emilie « étaient d'un vermeil pâle, lisses et solides comme du marbre jauni » (113).

Mettant ensemble les images brûlant de l'encens aux Grâces, celles s'inspirant de la lumière et de la couleur et décrivant surtout les yeux fournissent une quinzaine, et les quatre autres groupes de mouvement, de forme, de sens, et d'odeur, toucher, etc..., vingt-cinq autres. Dans l'ensemble elles n'ont rien de remarquable, mais elles aident bien à mettre en relief le romantisme amoureux et sensuel des deux héros, tout en distinguant nettement entre les deux et entre le type de beauté que chacun préfère.

Ce qu'il y a de plus nouveau pour Flaubert parmi les images objectives, c'est l'emploi de quelques-unes d'entre elles avec une intention plus ou moins ironique. Sans être très nombreuses, elles le sont assez cette fois pour que l'on puisse dire qu'il s'agit d'un procédé, d'un parti pris, dont on n'a guère trouvé d'exemples ailleurs parmi les images objectives que dans *Quidquid volueris*, dans *Smarh*, et dans les notes de voyage.

Parfois cette ironie est presque imperceptible et dépend de la couleur du passage. La « pièce d'eau » de la cour chez les Renaud est « large comme une tonne de Basse-Normandie » (12). On voit Henry aux prises avec le découragement ou l'exaltation amoureux, « prêt à crier comme un enfant qui s'exaspère » (54), ou « pâle et balbutiant comme dans la fièvre » (55), et « elle le caressait comme un enfant qu'on console » (59).

Un des procédés consiste à exagérer le lyrisme ou à prêter à une personne des qualités qui sont loin d'être siennes. On a vu les descriptions de Lucinde telle que Jules la voit. M^{me} Emilie parle le langage de Rodolphe en disant à Henry : « Tu étais beau et tout harmonieux comme un chant » (53), et elle écoute le son de sa voix « comme on écoute chanter, sans chercher le sens des mots quand la musique est belle » (176). M^{me} Emilie suit avec de tendres regards les nuages qui voyagent vers le pays du bien-aimé et bien faible Henry, où il se morfond d'ennui, « telle qu'une châtelaine au bord de sa fenêtre à ogives et rêvant au troubadour parti à la croisade » (147). Si à la rigueur on peut appeler Emilie une déesse, Henry exagère en la regardant avec adoration « de bas en haut comme une madone » (55) ; pour se rendre intéressante auprès d'Henry, cette M^{me} Dambreuse prétend avoir bien

souffert dans la vie « et elle frissonne comme si elle eût ressenti la douleur de souvenirs amers » (19) (15) ; pour se délecter dans sa trahison, elle prétend être jalouse des relations imaginaires de son mari : « elle se cacha la tête sur le fauteuil, en se tournant tout le corps comme quelqu'un qui a des convulsions » (131). Tel personnage prodigue des bâillements homériques. Le rapin Ternande, qui deviendra le Pellerin de l'autre *Education*, affecte des allures byroniennes, et en valsant pour faire rire les invités, M. Renaud prend des poses d'Apollon chinois (82), ce qui fait penser au fameux bal masqué de la « Maréchale » (*Ed. sent.*, 180-181). Le parallèle entre les deux œuvres devient frappant quand on compare les efforts musicaux de M^{lle} Aglaé, « professeur de piano dans les *boarding schools for young ladies*..., ayant de superbes papillotes à l'anglaise qui lui caressaient les clavicules et les omoplates » (26), et ceux de la Valnaz qui lui ressemble : « M^{lle} Aglaé fut priée de chanter, elle se mit au piano, enfila des gammes, hennit, piaffa, pompa et brossa le clavier » (1^{re} *Ed. sent.*, 32) ; « on tira le piano, ...la Valnaz s'y mit, et elle entama une contredanse avec furie, tapant les touches comme un cheval qui piaffe » (*Educ.* de 1869, p. 180).

D'autres exemples de moquerie directe ne sont pas censés venir de l'auteur, mais des personnages. La mère indignée d'Henry, accompagnée de son époux dont les favoris sont taillés comme du buis (190), ayant appris les nouvelles de la fuite, arrive coiffée de son chapeau de soie puce, apostropher le mari déçu et sa femme volage, qui d'après elle est « noire comme une taupe.. une vache ! toujours sans corset ! » (200). Morel, grand connaisseur en pareille matière, affirme que l'on ne sait jamais le vrai avec les actrices et cantatrices : « quand elles se sont ôté tout leur plâtre et tout leur coton, elles restent souvent plus délabrées qu'un vieil hôtel garni dont on a enlevé tous les meubles » (45), image mal suivie qui fait penser à une bonne image dans l'autre *Education* : « Le cabotin avait une mine vulgaire, faite comme les décors de théâtre pour être contemplée à distance » (175).

Enfin il y a un exemple de ce procédé qui sera exploité dans l'autre roman parisien, et qui consiste à juxtaposer grotesquement deux images, l'une pseudo-poétique, l'autre pseudo-réaliste, pour en tirer un effet comique. Cette fois la cible est le pensionnaire allemand qui porte le nom de Shahutsnichbach et qui, bien

(15) On verra plus loin bon nombre des beautés métaphysiques qui ornent les conversations et les lettres des deux amoureux.

qu'Allemand, n'est pas musicien : en honneur du bal, il « s'était fait friser en champignon comme un trouvère ou un garçon de café » (78).



Il est à noter que la plupart des images objectives, et surtout de celles où prédomine la veine réaliste se trouvent dans la première partie du livre, écrite en bonne partie avant la crise nerveuse de l'auteur, et que c'est dans cette partie que l'on rencontre les descriptions et expositions les plus réalistes et les plus développées, tandis que plus loin, on peut dire avec M. Bertrand que le roman « est d'une prolixité souvent insupportable ; que les pires défauts du romantisme s'y étalent avec un insolent sans-gêne » (16). C'est ainsi que les images sont, relativement, très rares dans la première partie et surtout dans les tout premiers chapitres et sont presque toutes objectives, tandis que plus tard elles deviennent fréquentes, subjectives, et plus personnelles. Ces faits appuient la thèse de M. Coleman (17) que Descharmes a exagéré l'importance de la maladie de Flaubert eu égard au développement de ses idées sur l'impersonnalité et le réalisme. Comme le dit M. Coleman, il est probable que, avant sa maladie et sous l'influence de sa vie à Paris, Flaubert s'est mis délibérément à étudier la vie contemporaine, et il est certain que, avec tous ses défauts, cette première partie du livre a de l'originalité, étant le commencement d'un roman de mœurs et d'observation relativement désintéressé (18). Ce qui n'empêche pas que, si la maladie semble l'avoir poussé par moment vers le vieux lyrisme démodé des autres œuvres, elle lui a surtout révélé la nécessité d'élaborer un credo littéraire et moral plus impersonnel, et on voit sourdre ce credo non seulement dans les déclarations formelles de la Correspondance et dans les lectures préférées de Flaubert à cette époque (Montaigne, Rabelais, Régnier, La Bruyère, Le Sage, Voltaire, et surtout Homère et Shakespeare), mais aussi dans les nombreuses pages de discussion esthétique et dans le développement du fond de l'intrigue même à travers le roman, quoique souvent l'auteur revête ses formules esthétiques et les

(16) *Op. cit.*, pp. 167-168.

(17) *Op. cit.*, p. 53-54 M. Coleman note avec raison que Descharmes n'avait pu consulter ce roman de 1845, qui n'était pas encore publié au moment de la publication de sa thèse, et que ses conclusions étaient justifiées par les sources qu'il avait alors à sa disposition.

(18) *Ibid.*, 87.

péripéties de l'intrigue d'un style figuré qui leur est exactement opposé, ce qui n'est pas très étonnant quand on se rappelle que le roman semble avoir été écrit rapidement et de verve, et que l'on ne forge pas un style réaliste dans de telles conditions. Et l'on verra que, parmi les images subjectives où il est question de l'art et des désillusions, il y a bon nombre d'images originales et intéressantes.



Un jour, en Amérique, Henry reçoit une lettre de Jules : « c'était une série de plaintes et de doléances délayées dans un style travaillé, farci de métaphores incongrues » (233). Comme cette lettre fut écrite longtemps après que Jules était supposé avoir acquis un nouveau sens de la réalité des choses et un style plus châtié et contenu, on est tenté de croire que Flaubert l'a insérée surtout comme une critique voilée de lui-même. S'il en est ainsi, il a eu bien raison. Si dans cette lettre Jules situe New-York dans le pays des palmiers et des forêts vierges, où toutes les nuits sont belles, où les étoiles éblouissent, où l'on respire l'odeur des citronniers et des aloès, et d'où l'on revient avec des galions chargés d'or, et s'il demande à ce malheureux Henry, occupé à donner des leçons de français pour subsister, de lui communiquer « quelque bribe de la poésie de ces autres hommes, qui doit être large comme leurs grands fleuves, éclatante de rubis et de saphirs comme le plumage de leurs oiseaux » (225), c'est un peu la même chose que le romantique râpé mais encore jeune d'illusions que Flaubert porte en lui demande au réaliste tentant un roman impersonnel. Trente pages plus loin, on nous informe que Jules a depuis cette lettre mieux appris sa géographie et dit au revoir au pathétique, et que « les manteaux de pourpre qu'il prodiguait si volontiers dans son style et dont il tirait de si abondantes métaphores, lui semblèrent à la fin moins beaux que les torses qu'ils pouvaient recouvrir » (255). Notre auteur partage cette opinion, mais à la fin, lui aussi, car si les manteaux de pourpre sont effectivement rares et avec eux les vêtements en général, dans l'ensemble les images « pohétiques » sont encore fort fréquentes, ce qui ne serait pas nécessairement un mal, puisque tous les personnages dans la première partie et Jules bien plus tard sont plongés dans le romantisme le plus frénétique et le plus ridicule de l'avis de l'auteur même ; mais un grand nombre de ces images représentent non pas les personnages mais l'au-

teur, et de plus sont de plats clichés; et cela est bien plus sérieux.

Il ne faudrait pas exagérer. Si les images objectives qui rendent hommage de la part des amoureux à la beauté de leurs bien-aimées sont plus fréquemment poétiques dans la première *Education sentimentale* que dans n'importe quelle autre œuvre étudiée, parmi les images appliquées au monde subjectif, celles où la poésie prédomine sont bien moins fréquentes que dans les œuvres précédentes, ce qui n'empêche pas qu'elles soient encore très nombreuses en comparaison de la moyenne, et bien banales ou mauvaises en comparaison même de *Novembre* qui précède ce roman.

Dans l'*Education sentimentale*, il se trouvait volontairement orienté dans une direction nouvelle, et inévitablement il y avait tâtonnement. Aussi quelques-uns des personnages étant des êtres médiocres, ils doivent parler un langage médiocre, et Flaubert qui l'a bien compris ne manque pas de mettre dans leurs bouches des propos qui illustreront plus tard son *Dictionnaire des idées reçues*.

Il est impossible de citer un grand nombre d'exemples des bévues métaphoriques de la première *Education sentimentale*, et du reste, il serait injuste de leur attribuer trop d'importance. Il y a souvent des accouplements d'images ou de détails incongrus : des abîmes qui s'élèvent (163), des tressaillements de première floraison (221), des tamis de sentiment où l'on se fond (174), des images qui sont pétries et taillées aussitôt nées (75), des cuirasses et des visières qui vous protègent de l'incendie, etc... Il y a très souvent un terrible fatras d'images inutiles et vides, ou des exagérations, des exemples de mauvais goût, de nombreux cas de multiplication et d'élaboration excessives, d'images intéressantes mais mal préparées ou mal exprimées, et assez peu de figures sont complètement satisfaisantes à tous les points de vue. Mais tout cela, répétons-le, est le résultat inévitable de l'inexpérience et surtout de l'état d'esprit de l'auteur, des conditions de composition, et de la nature délicate et nuancée des analyses psychologiques que l'auteur aborde, et qui, n'étant plus tirées aussi constamment de son propre fonds psychique, sont plus difficiles à développer.

Dans ce roman comme dans la plupart des autres, c'est naturellement l'amour, avec ses élans et ses illusions, ses développements, son agonie et sa mort, qui fournit la plupart des images. Mais il convient d'ajouter que ces derniers aspects ont numériquement moins de place que d'habitude, et ce fait correspond

bien à la conception même du roman (19). Après sa première expérience de courte durée, Jules, à l'instar de son modèle Flaubert, ne s'occupe guère d'amour, et si cette passion apporte des désillusions à Henry, cependant il ne pourrait guère se plaindre d'elle puisqu'il est aimé longtemps après avoir cessé d'aimer, et ne manque pas de victoires auprès des cotillons dans les nombreuses escarmouches qui suivent. Aussi, étant un être positif et bourgeois, il sait ramener son grand amour à des proportions bourgeoises, ce qui introduit une nouvelle note plus en rapport avec les nouvelles conceptions littéraires de l'auteur.

Parmi ces nombreuses images interprétant les extases ou les béatitudes amoureuses, et les doux engourdissements assez semblables au calme plat et représentés comme il convient à un roman réaliste par de nombreuses figures, les unes sont intentionnellement banales ou ridicules, comme celles déjà vues où les protagonistes décrivent les qualités physiques l'un de l'autre. Dans les billets doux, on se dit : « Avant de vous connaître, j'étais comme un corps sans âme, comme une lyre sans corde. Vous êtes comme le soleil qui inonde tout de lumières et fait éclore les parfums » (62), ce qui n'étonnera personne doué d'un peu d'expérience et de mémoire, car « les amants ont la rage d'écrire ; c'est un déluge de style » et ils se croient du génie parce qu'ils ont les joues en feu et le cerveau échauffé, tandis que pour un tiers cette ardente correspondance est « plus assommante..... qu'un gâteau de Savoie ou qu'une dinde aux marrons » (61-62), image inspirée par les dîners de circonstance à l'Hôtel-Dieu qui ennuyaient tellement notre mangeur de bourgeois. Ce passage nous permet d'affirmer que Flaubert est bien en train de se moquer de ses personnages (et de son propre *alter ego*), quand il leur fait dire ou penser des inepties dans le genre des suivantes, dont plusieurs renferment des images fausses :

(19) Nous avons relevé 66 images interprétant les illusions et extases de l'amour conçu tantôt comme passion, tantôt comme idylle, 12 autres se rapportant aux autres joies humaines à l'exception des enthousiasmes pour l'art, 42 dont beaucoup de longuement développées exprimant les désillusions en amour, 47 autres traduisant les désespoirs, misères, ennuis et idées pessimistes des personnages ou de l'auteur et dont l'amour n'est pas directement cause. Il y a aussi une cinquantaine d'images sur l'artiste, 22 peignant la vie isolée et quasi monastique de l'artiste, Jules dans l'espèce, une trentaine visant l'ironie ou le ridicule, 17 développements psychologiques divers et autant de développements philosophiques d'applications variées. Enfin il y en a beaucoup d'autres se rapportant aux idées et aux sentiments les plus épars,

« Fée d'amour..., où as-tu puisé cette poésie du cœur que j'écoute comme un chant du ciel?... Comme deux anges qui montent vers Dieu, quelque chose nous pousse incessamment et nous élève, radieux, dans un infini de bonheur » (63).

« Il aurait volé avec les aigles... L'univers lui apparut alors dans une perspective lumineuse... et sa vie à lui entourée d'une auréole comme le visage d'un Dieu ; le bonheur planait sur lui-même et le recouvrait en entier, il sortait de tout, il filtrait des murs, il brillait comme le jour, Henry le respirait comme on respire l'air » (57).

Ces deux passages, si l'on excepte les lourdeurs de style, auraient pu trouver place dans le mysticisme passionnel de Frédéric ou d'Emma, comme on le verra.

Avant qu'Emilie « cède », notre timide « pusillanime comme une vierge et enflammé comme un homme ivre » (60), reste « béant et affamé devant ce mets qui fumait pour lui seul » (60). Il est « plus suppliant qu'un condamné, plus doux qu'une colombe » (64). Alors vient le grand moment, où Henry assure son ami que « nous nous délections, affamés, de cet intarissable bonheur » (114). Après, Henry bénit la chambre « nuptiale », comme si c'était le berceau d'un nouveau-né (57) (20), et dit à Emilie en mots exaltés qu'il travaillera un coin de la terre comme un nid pour y poser son amour (172), elle lui fait jurer que pendant son absence son amour, « comme un talisman infailible, l'avait gardé de toute séduction » (148). « Elle l'adorait comme un dieu, elle l'aimait comme un chien » (176). Quant à Jules, il attribue généreusement à Lucinde une vertu rare, et « sans lui supposer ni boyaux dans le ventre ni cors aux pieds, il la posait au septième ciel, sur des franges d'or » (105).

D'autres passages où l'ironie est plus directe sont à citer à la suite de ceux-ci. Mendès, un comparse, n'osant avouer son amour pour la grasse M^{me} Dubois, va chercher une consolation dans un paradis artificiel, avec des conséquences désastreuses ; mais son acte était inévitable, car « son tempérament portugais, irrité par un désir continuel, était sur le point de le faire éclater comme une chaudière à vapeur » (137). Flaubert attribue au père d'Henry la sagesse de reconnaître que « la vie d'un jeune homme à Paris était une médaille à double face, portant Cupidon sur l'une et le créancier sur l'autre » (196), ce qui fait penser à une autre image indiquant la raison pour laquelle Henry, pour parachever son éducation sentimentale, choisit toujours des femmes mariées, « la jeune fille ne figurant pas dans le corps

(20) Voir *Education sentimentale*, p. 190, « ...plus dévotement que ceux qui font des reposoirs... ».

d'armée qui est à attaquer..... il faut au préalable qu'elle appartienne à un autre et qu'elle porte son nom, ainsi que l'argent, qui a besoin d'être marqué d'une effigie quelconque avant qu'on le livre à la circulation publique » (286). Et c'est ce même Henry qui, au moment où il appelait Emilie son ange, sa déesse, sa fée, sa madone, se disait : « Pourquoi irai-je troubler cette eau pure ? faner cette fleur ? » et se répond que « l'eau pure est faite pour se désaltérer et les fleurs pour être senties » (65), ce qui, après tout, rapproche Henry de ce bon Morel, qui se moque de l'amour comme celui « qui ne comprend pas la tempête parce qu'il n'a jamais vu la mer » (40), et pour qui la femme est une denrée commune, de la belle viande (43). Vraiment Emilie a été modérée en déclarant : « Nous ne servons plus que de piédestaux à votre exécration vanité, ou d'ornement à vos maisons » (132).

Nous voilà bien éloignés des délices de l'amour, mais ces exemples permettent de constater la veine fortement réaliste et ironique qui traverse cette œuvre.

On n'aura pas à s'arrêter très longtemps sur les extases amoureuses, où il est question d'un peu de tout (21).

A côté de toutes les images très banales, mais suffisamment justes pour la plupart, il y en a quelques autres qui méritent une attention plus particulière. Dans les premiers temps de leurs amours, Henry et Jules parlent de « ces espérances communes que l'on forme à deux, ainsi que ces couronnes de jasmin ou de lilas que les enfants tressent ensemble » (104). Les beaux flamboiements de l'amour chers aux romantiques ne trouvent aucune image subjective de valeur pour les interpréter (22), il faut les chercher surtout parmi celles qui sont appliquées au

(21) Effluves, sources intarissables (189), flots (115, 174), crages (167), amour enraciné, qui bourgeonne (43, 153), plantes qui s'épanouissent au soleil (244), tigresses (279), rayons de lune et lumières qui resplendissent (170), chants et chansons (63, 140), harmonies et mélodies (164, 189, 154), parfums et brises parfumées (62, 257, 43), lunettes vertes et outils que fournit l'expérience pour creuser les mines de volupté (176, 302), confidences qui ouvrent le cœur jusque dans ses fondations et dans ses ruines (154), jeûnes qui irritent la gourmandise (303), appétits qui viennent en mangeant et convoitises en regardant (289), ragoûts étranges (64), déserts où on voudrait vivre ensemble comme deux Robinsons (125, 127), amour qui envahit comme une conquête (150), richesses et trésors nouveaux (225, 123).

(22) Les quelques images parlant des grandes ardeurs montrent non ce qu'elles ont de beau mais ce qu'elles ont de dépravé. « Alors même qu'ils sont ivres, les ivrognes demandent à boire et les amoureux à aimer » (125), les nôtres jouissent de leur joie cachée « comme des voleurs qui contemplant leur trésor » (124), ce sont des délires de volupté (115) ; l'amour fatal, dont les liens sont si forts, se complait avec une férocité obscène à briser les autres liens (136), etc.

monde extérieur, et c'est là un fait significatif de l'évolution qui se fait dans l'art de Flaubert, qui n'est plus content de tourner dans les mêmes cercles illusoires qu'avant, et qui s'oriente vers la manière plus objective des grands romans. La seule image intéressante qui pourrait à la rigueur représenter les grands emportements amoureux, s'applique à l'ensemble des passions que Jules appelle dans son cœur (23). « Il appela à lui..... toutes les convoitises ; elles arrivèrent vite l'une après l'autre, comme autant de cavales sauvages qui galopent à l'aise, hennissantes (*sic*) et la crinière au vent, dans la large plaine de son cœur » (157).

Après la période des couronnes de jasmin et celle des cavales sauvages, c'est-à-dire celle où l'on se meut sans trembler sur le bord des précipices et où l'on ose marcher sur les flots (174), vient celle où « ils nageaient en plein dans leur amour, comme des cygnes dans un lac sans en toucher les bords » (174). On s'enfuit au delà des mers, mais il ne faut pas croire à une époque orageuse : « De même que le navire se laissait pousser par le vent et fendait la mer, elle se laissait aller au souffle de l'amour qui lui traversait la vie, comparaison qui n'est pas neuve mais la circonstance l'exigeait ; c'était là sa place » (184). Alors arrive l'époque d'amour où l'on a un appétit moins vorace (189), le courant du cœur rentre dans son lit normal (284), « passion... sans éruptions furieuses et sans bouillonnements intérieurs, retirant un peu à l'affaissée, comme eût dit maître Michel » (227), et c'est là le bon moment, car « la vie a besoin, pour paraître belle, que l'on se mette à un point de vue convenable, d'où la lumière du ciel ne tombe pas trop fort, et d'où les ombres ne soient pas trop noires. Tout dépend de la perspective, n'agrandissez pas les horizons et ne rapetissez pas les premiers plans » (227). Ce passage est formé d'images assez banales, mais il exprime bien en même temps la psychologie des amoureux à ce moment-là et la philosophie de Flaubert à travers toute son existence d'homme.

Après avoir pris connaissance de la recherche plus réaliste qui se manifeste dans l'ensemble de ces images, on comprend bien pourquoi les vieilles sources de prédilection, telles que le feu et la température, sont devenues rares.

Les autres figures appliquées à l'amour indiquent que malheureusement il est difficile au pauvre cœur humain de garder ce

(23) Il faut bien ajouter que l'amour imaginaire y trouve une grande place, occupant quatre grandes pages d'évocation frénétique dans le genre de celles des œuvres précédentes.

juste milieu en matière d'amour, et il importe de souligner que ces images, moins nombreuses, sont dans l'ensemble plus développées, plus creusées, plus intéressantes ; les autres images représentaient seulement les illusions des personnages, celles-ci sont inspirées à la fois par leurs expériences réelles, vécues, et par les convictions de l'auteur. On ne peut guère faire comme un des personnages qui « aurait épuisé l'éternité à tourner comme un cheval de manège, autour de cette idée fixe » (138) (24) ; inévitablement, si on n'y résiste pas, l'amour devient l'habitude, c'est-à-dire une existence bourgeoise, une « médiocrité de vivre et de sentir... On crie d'abord... puis... on s'y fait, on y prend plaisir, on s'enfonce... et en voilà un de plus à nager dans le vinaigre et à vivre en bocal » (230) ; image qui se rapproche d'une autre : « Leur passion, longtemps fermentée, commençait à s'aigrir comme les vieux vins » (150). Toutefois, mieux vaut boire du vinaigre que d'être conservé dedans, pensent les amants. Cependant, « à force de s'aimer... de se le dire, de toujours fouiller d'une main prodigue dans les trésors de leur nature, ils étaient devenus d'une cupidité insatiable, et comme la vie humaine n'a pas de boissons pour toutes les soifs, ni de mets rassasians pour tous les appétits, altérés, affamés, ils se contemplaient avec douleur » (174). Tandis que l'amour d'Emilie va toujours grandissant et que chaque journée « s'écoulait pour elle à digérer ce bonheur qui se renouvelait tous les soirs » (218), l'amour d'Henry, assiégé, tenaillé de soucis matériels en Amérique, se ride, se râpe, se fane, s'avapore (228), et il s'en irrite comme d'une infirmité nouvelle. Son amour s'en va d'autant plus qu'Henry découvre les abîmes qui le séparent d'elle au point de vue des intérêts et de l'intelligence :

« Les âmes ne marchent pas de front comme des chevaux de carrosse attelés à la même flèche, mais plutôt elles vont l'une après l'autre, s'entrecroisant dans leur chemin, se heurtant, se quittant, et courent éperdues comme des billes d'ivoire sur un billard ; on adore telle femme, qui commence à vous aimer quand vous ne l'aimerez plus, et qui sera lassée de vous quand vous reviendrez à elle. L'unisson est rare dans la vie, et l'on pourrait compter le nombre de minutes où les deux cœurs qui s'aiment le mieux ont chanté d'accord » (220).

Images, idées, tout sauf l'exécution, le Flaubert de la grande période aurait approuvé ces lignes, ainsi que d'autres passages de

(24) Cf. une image semblable, *Mademoiselle de Maupin*, p. 179. Elle se retrouve souvent dans la Correspondance et dans *Madame Bovary* (10-11).

cette partie du livre où sont expliquées les raisons profondes pour lesquelles l'amour d'Henry tombe en ruines. Voyant qu'Emilie manquait décidément de qualités intellectuelles et qu'elle ne se développait pas sous le coup des infortunes, « il la contempla sans rien dire, comme on regarde avec une terreur étonnée la cassette vide qui contenait un trésor » (226). Il eût voulu la battre ou l'accabler par un mot terrible, mais « tout restait en lui ; ce qui dut s'élancer en dehors, ne pouvant sortir, retombait dedans, et y creusait son trou comme des charbons sans flamme » (226). Ce refroidissement est hâté par d'autres faits qui sont développés avec pénétration, mais les images y sont banales : de tous les côtés elle remplit son existence, il n'est plus qu'une ombre (221), et à cela s'ajoute le fait capital qu'en dedans de lui-même il ne trouvait pas les mines cachées qu'il avait voulu exploiter (217) et qu'elle, qui l'avait regardé comme la force et le génie incarnés, devait en sentir une déception continue, « si bien qu'il ne pensait plus à elle seule... mais seulement aux blessures de son orgueil élargies par cet amour » (215). De sorte que, s'il avait « des retours d'ardeur comme en ont les vieillards », ce n'était là que les « dernières gorgées de la coupe que l'on avale en désespérés, dernière flamme de l'orgie du cœur » (221).

Donc les sens restent mais l'amour fait place à la sérénité et à l'insouciance d'autrefois, « tant les crépuscules ressemblent aux aurores » (228). Peu après vient le retour d'Amérique, et la lente dissolution de leur liaison. Et cette dissolution trouve son parallèle dans l'amitié qui liait Henry et Jules (c'est-à-dire sans doute Chevalier et Flaubert, puisque la cause principale de cette mésintelligence est la divergence de leurs attitudes envers la littérature, et, à travers la littérature, envers l'existence). Ils voyagent ensemble en Italie après le retour d'Henry d'outre-mer et « leur amitié en revint aussi malade que les phtisiques qui reviennent des eaux » (299). Il y a un accent très personnel dans la déclaration que « la vie se passe ainsi en sympathies trompeuses..., l'amant ne dit pas tout son amour à sa maîtresse, l'ami n'entend pas l'ami, aveugles qui au hasard tâtonnent dans les ténèbres pour se rejoindre, et qui se heurtent et se blessent quand ils se sont rencontrés... Voilà comme leurs cœurs se séparèrent lentement, par la seule force des choses, sans cause immédiate, sans déchirement ni douleur, de même qu'un fruit mûr qui a subi des modifications insensibles depuis le jour où il fallait le manger jusqu'à celui où il disparaît en pourriture » (300). Et ces modifications sont d'autant plus insensibles pour un Henry que

« la pratique des sentiments... lui avait... durci quelque peu l'épiderme du cœur comme la marche durcit celui des pieds » (302). Mais à l'encontre de Jules « dont en un seul jour le malheur avait ravi toutes les amours, toutes les espérances, comme en une nuit un loup affamé emporte tout un troupeau » (141), « Henry a appris la vie comme on devrait apprendre l'équitation, en commençant par monter des chevaux sauvages, qui peuvent vous tuer du premier bond, mais qui vous feront voir en peu de temps comment il faut s'y prendre » (302) ; et étant homme pratique, ayant bien étudié l'amour, il n'a qu'à marcher résolument à d'autres aventures, qu'il sait limiter à une « gymnastique assez rude pour le fortifier, pas assez pour l'énerver » (303). Sous des formes un peu différentes, on trouvera la plupart de ces dernières images et bon nombre d'autres qu'on a vues ou qu'on verra, dans la Correspondance et ailleurs, mais à de rares exceptions elles paraissent dans cette œuvre pour la première fois.

Sentant le besoin, ou l'inclination, de dresser de larges symboles de l'amour le long de son récit, Flaubert a développé plusieurs images souvent trop abondantes en détails, mais dans l'ensemble aptes à indiquer la conception qu'il a voulu donner. A l'image du fruit il faudrait en ajouter plusieurs autres : celle de l'arbre qui grandit sous la pluie et au milieu des ouragans qui lui donnent sa force, jusqu'au jour où, ayant dépassé son développement complet, les mêmes forces, les mêmes douleurs l'abattent (261) ; celle d'une « navigation fluviale, on s'embarque par un beau temps, la voile déployée, le courant vous pousse rapidement, vous ramez ferme », puis arrive le calme, la fatigue, les cloches aux mains, et sans l'entêtement « on en resterait là... Heureux ceux qui, revenant le soir, chantent à pleine poitrine et trouvent la nuit belle ! » (76-77) ; celle d'un voyage ou pèlerinage qui pour tous suit la même route, mais pour les uns se fait au galop, en carrosse, pour les autres à pied, en boitant (229) ; celle d'un amateur de montagnes russes, qui décrit à peu près la même courbe pour grimper la montagne que pour descendre, « mais le voyage se fait plus vite en descendant qu'en montant, aussi y a-t-il d'ordinaire, en bas, quelque choc violent... les cœurs faibles... s'y brisent... leur chute en effet est multipliée par le carré de la vitesse » (284), et il est inutile d'ajouter que ce n'est pas Henry mais l'autre sexe qui subit le choc ; enfin celle d'un drame en règle où au cinquième acte « l'amour doit mourir, soit à l'improviste d'un coup de poignard, soit agonisant lentement, empoisonné n'importe par qui, pour faire place

ensuite au vaudeville, ou à quelque autre comédie plus sérieuse et tout aussi bouffonne » (227).

Pour Henry cette comédie est la vie mondaine. Ayant appris à « naviguer plus au large » (220), « il fréquentait des journalistes, les gens en place, les actrices en nom, louvoyant entre toutes les vanités pour en étudier l'endroit sensible et tâcher d'en harponner quelque chose » (293), et il y réussit à merveille.

Quant à Jules, un inadapté comme son parrain Gustave, et dont les idées sont exprimées en images qui ressemblent singulièrement à d'autres dans la Correspondance, ce qui indique mieux cette identité, c'est autre chose, et mieux. Vite sevré du bonheur ordinaire (83), la vie lui faisait l'effet d'un bal masqué, enfantin et bigarré de couleurs, et « lui, il était dans un coin, à s'ennuyer, sans vouloir soulever les masques ou monter au haut du théâtre pour jouir de l'ensemble » (145). Il reste assez longtemps « enseveli dans cette paresse, plus immobile et plus froid que les marmottes qui dorment sous la neige » (145), et comme bien d'autres romantiques « il se délectait dans son égoïsme spirituel, comme un aigle dans les nuages » (163). Il vit en ours, en ermite, se replie sur lui-même, refoule les bonheurs (25), et son existence est « stérile sur les premiers plans, veuve de frais ombrage et de sources murmurantes », mais « calme comme le désert, sereine comme lui, riche comme lui d'horizons dorés, de trésors inaperçus » (308), « c'est l'azur d'un ciel d'Orient tout pénétré de soleil », c'est un vaste paysage somptueux qui se déroule aux yeux éblouis de celui qui, surmontant sa fatigue, se place au sommet des pyramides (307) (26). Ces images indiquent que Flaubert, devenu plus original, ne se contente plus de considérer le désert seulement du point de vue banal d'un endroit où on étouffe. Pendant longtemps « dès que quelque chose entraînait en lui, il l'en chassait sans pitié, maître inhospitalier qui veut que son palais soit vide pour y marcher plus à l'aise, et tout fuyait sous la flagellation de son ironie, ironie qui commençait par lui-même » (243). « Volontairement, et comme un roi qui abdique le jour qu'on le couronne, il avait renoncé pour toujours à la possession de tout ce qui se gagne » (166). Mais peu à peu, en moraliste et en artiste avisé, il se rapproche de la vie, non pour s'y mêler mais pour la mieux comprendre : « il faut être à jeun

(25) P. 21, 275, 300.

(26) C'est là le résumé d'une longue métaphore de vingt-cinq lignes.

pour chanter la bouteille, et nullement en colère pour peindre les fureurs d'Ajax » (267).

Ayant bien souffert et bien vécu en peu de temps, il n'a plus besoin de vivre de la vie médiocre de tout le monde, ni de regretter sa douleur.

« Aurait-il eu cette idée de l'art, de l'art pur, sans les douleurs préparatoires qu'il avait subies, et s'il eût été engagé encore dans les liens du fini ? Celui qui veut guérir les plaies de l'homme s'habitue à leur odeur, et le marin se durcit les mains à tenir l'aviron ; celui dont le cœur humain est le domaine doit se cuirasser aux endroits sensibles et mettre une visière sur son visage pour vivre tranquille... invulnérable dans la bataille qu'il contemple ; quiconque est engagé dans l'action n'en voit pas l'ensemble, le joueur ne sent pas la poésie du jeu..., ni l'amant le lyrisme de l'amour, ni le religieux peut-être la juste grandeur de la religion. Si chaque passion, si chaque idée dominante de la vie est un cercle où nous tournons pour en voir la circonférence et l'étendue, il ne faut pas y rester enfermé, mais se mettre en dehors » (245).

La variété d'images neuves dont Flaubert se sert pour exprimer des idées telles que celles-ci et celles sur les désillusions est un excellent indice du fait que ces idées, il les a bien ruminées et avec profit. Les corollaires artistiques de ce credo, qui est dans ses grandes lignes celui du grand écrivain de plus tard, sont développées avec une abondance de détail et un constant recours à des métaphores (27) souvent heureuses dans ce roman ; mais il faudrait en remettre une étude complète à un autre chapitre, et se borner pour le moment à un long passage typique et à quelques autres lignes indiquant de nouveau la place de la souffrance, et de la sympathie, car pour Flaubert, en dépit de nombreuses déclarations de critiques, l'impersonnalité importait plus que l'impassibilité et il restait très ému et très tendre envers ses personnages et envers la vie qu'ils reflètent, à cette période comme aux autres de sa vie :

« Amour trompé et vocation contrariée se sont confondus dans une douleur commune, se sont pénétrés de tendresse et décorés de poésie... cette douleur... alimentait son sentiment et son imagination. Savez-vous ce qui rend si délicate sous le palais la chair de ces pâtés de Strasbourg, dont vous vous gorgez en déjeunant ? c'est qu'on a fait sauter sur des plaques de métal rougies l'animal qu'on vous destinait, et qu'on ne l'a tué qu'après que son foie s'est assez tuméfié et gonflé pour qu'il soit bon à manger... C'est ainsi dans une lente

(27) Nous en avons relevé plus de cinquante.

souffrance que le génie s'élève... Il fallait bien que l'animal fût mangé et que le poète parlât ; tant mieux donc qu'ils aient souffert dans leurs entrailles, si la chair du premier est exquise, si la phrase de l'autre est savoureuse. En voulant décrire sa tristesse... elle est devenue... plus universelle et plus douce ; c'est là le secret de ce reflet qui colore ses œuvres les plus splendides, et donne à son burlesque même... quelque chose de tragique... Il... a fallu que la vie entrât en lui sans qu'il entrât en elle, et qu'il pût la ruminer à loisir, pour dire ensuite les saveurs qui la composent » (303-304).

« La masse d'amour que le ciel lui donna, il ne la jeta pas sur un être ou sur une chose, il l'éparpilla tout alentour de lui, en rayons sympathiques » (164) (28).

Une indication sinon une preuve que celui qui a formulé ces idées réalistes sur l'art a essayé de les appliquer, c'est le nombre très restreint d'images exprimant directement les idées philosophiques et pratiques de l'auteur, en comparaison avec le grand nombre dans les œuvres précédentes. Bien entendu, l'auteur montre le bout de son nez derrière la plupart des images, son « impersonnalité » étant encore un masque plutôt qu'une vraie attitude, mais il ne reste pas moins vrai que pour la plupart il a su couler ses idées dans la présentation de ses personnages, qui pour ne pas avoir été peints toujours avec un complet bonheur sont néanmoins des êtres réels.

Çà et là, il y a des images révélant en même temps idées et expériences personnelles, par exemple celle où Flaubert parle de l'argent, « animal à la chasse duquel on use sa vie ; à peine l'a-t-on saisi par la queue qu'il vous glisse des mains et que l'on tombe sur le derrière. Oh ! je ne m'essoufflerai pas à ta poursuite, gibier aux cent pieds et à la tête d'âne ! mais passe une fois à la longueur de mon bras et je te briserai les reins, je te ferai bondir et je te sèmerai à tous les vents, aux quatre coins du monde » (214), et cette déclaration est du Flaubert authentique, ainsi que cette autre où il parle des grands dîners de famille, « ces bons vieux dîners de bourgeois que tout homme en naissant est appelé à subir comme le service militaire et les impôts » (97). Le déterminisme de Flaubert se trouve exprimé çà et là aussi, comme dans la déclaration que pour chaque fait il y a une pente savonnée sur laquelle il roule (231), ou que « la vie... est... le même plat rabâchage, le même air éternel, avec ses notes aiguës dans le haut, qui déchirent l'oreille, et ses basses sourdes continues qui tiennent la mesure » (194). Les

mêmes idées se retrouvent aussi dans la série d'images symboles appliquées à l'amour qui suit sa course fatale, et sous une autre forme dans le passage suivant qui montre bien à la fois la conception flaubertienne du comique, la raillerie souvent lourde qui en découle, et la philosophie sur laquelle elle est en partie basée :

« Les journaux aussi lui semblaient... une source inépuisable de facéties... avec la lourdeur de leur style par-dessus la futilité de leurs pensées, boîtes de plomb qui renferment du sable » (270).

Il voit que la race des Turcarets, des Diafoirus, des Brid'oisons n'est pas éteinte :

« L'extérieur comique, en effet, a diminué, mais le fond semble avoir grandi en sens inverse ; cela est devenu plus difficile à saisir, plus complexe, plus délicat, plus intime. Soit, par exemple, l'idée d'un gouvernement constitutionnel : le système où la pensée immuable, l'idée monarchique si vous aimez mieux reparaissent (*sic*) continuellement sous les diverses figures de chaque ministère ne fait-elle pas involontairement penser à ces pièces à tiroir, où le même personnage vient tour à tour déguisé en paysan, en cocher de fiacre, en militaire, en cuisinier, faisant alternativement le doux, le terrible, l'ingénu, afin d'extorquer la dot de la pauvre fille ou de lui ravir son honneur » (271).

L'idée de relativité contenue dans cette image se retrouve dans deux autres passages basés sur le fait que le bonheur et la morale ne dépendent que de l'idée qu'on s'en forme. Si l'on aime les bottes, une paire à l'écuyère fait son bonheur, si en guettant un brochet le pêcheur attrape une truite, si un mendiant se couche dans la porcherie et le porcher sur la couche du palfrenier, le palfrenier à l'office, les voilà heureux jusqu'à ce qu'ils se forment une nouvelle idée du bonheur :

« Le bonheur est une cage plus ou moins large pour les bêtes petites ou grandes ; le milan étoufferait dans celle où le serin vole à l'aise, et d'autres, où l'on enferme des vautours, feraient mourir les lions ; mais que les barreaux soient resserrés ou élargis, il arrive un jour où l'on se trouve tout haletant sur le bord, regardant le ciel et rêvant l'espace sans limites » (122).

« Tout dépend du mot, de la circonlocution, de la lunette qu'on emploie, si c'est un télescope ou un microscope. La glace est excellente en été, mais qui en désire en hiver ? et pourtant la glace est toujours la glace ; le feu dilate les métaux, il fait évaporer les liquides et durcit les œufs, on le maudit en hurlant quand il vous brûle et ceux qui couchent sur la neige l'alimenteraient, j'en suis sûr, avec les planches du cercueil de leur mère » (194).

Enfin le pessimisme de Flaubert se retrouve un peu partout, dans cette œuvre comme dans les autres, mais ce n'est plus le pessimisme outré et déclamatoire des autres écrits de jeunesse, même pas celui déjà plus assagi de *Novembre*. Il existe dans la plupart des images déjà citées, mais seulement de temps en temps assume-t-il l'air d'un hors-d'œuvre à la manière de Chateaubriand, comme dans les lignes suivantes :

« Les fleurs croissent dans les fentes des vieux murs ; plus la ruine est ancienne et plus elles la couvrent, mais il n'en est point au milieu des ruines du cœur de l'homme, le printemps ne fleurit pas sur ses débris. Les champs de bataille reverdissent, les coquelicots et les roses poussent autour des tombeaux, qui finissent par se cacher sous la terre et par s'y ensevelir à leur tour ; la pensée n'a pas ce privilège, elle contemple elle-même son éternité et s'en effraye, comme un roi lié sur son trône et qui ne pourrait fuir » (241).



Maintenant quelles sont les sources les plus usitées en comparaison avec la distribution moyenne ? Pour le monde des sentiments et des idées, ce sont les activités et occupations de l'homme et aussi ses appétits et ses soifs, qui abondent le plus, ce qui fait que le groupe de l'homme en général est troisième en importance pour toute l'œuvre importante de Flaubert, et cela en dépit de la rareté des images physiologiques et pathologiques. La fréquence des images des activités et occupations humaines est due surtout aux nombreuses figures traduisant l'isolement et la résignation de Jules, l'amour et ses illusions, les idées philosophiques et la moquerie de l'auteur. Les appétits et les soifs servent surtout à interpréter les illusions et désillusions de l'amour. La rareté des images pathologiques manifeste ici comme dans *Novembre* un effort pour s'éloigner des aspects outrés de son pessimisme, et les figures de ces groupes sont du reste pour la plupart assez banales ou prétentieuses (29). Il y a d'assez nombreux exemples de personnification, qui sert le plus souvent à exprimer le pessimisme ou le déterminisme de l'auteur ou les désillusions des personnages (30), et le plus souvent l'expression est assez forte, c'est-à-dire qu'on est loin de la personnification lyrique.

(29) Voir maladies et blessures, p. 42, 215, 217, 145, 245, 299 ; mort, p. 166, 242, 244, 296-297.

(30) Voir p. 136, 162, 217, 244, et 15, 60, 220, 231, 281 ; aussi 136, 162.

En général les images de ce groupe (et des autres le plus souvent) présentent le phénomène assez curieux de figures banales et lyriques dans la première partie du livre (anges, madones, trésors, etc.) et décidément plus fortes et en même temps plus réalistes et sombres à partir du déclin de l'amour idyllique, les premières représentant bien les élans verbeux des amoureux, les autres leurs désillusions et surtout les interprétations de l'auteur jouant le rôle de spectateur intéressé.

Un autre groupe ayant une importance proportionnelle exceptionnellement grande est celui des sons, qui représentent les chants de l'amour. Parmi les autres groupes au-dessus de la moyenne en fréquence, les images tirées du ciel et des animaux représentent l'art, et celles de ce dernier groupe aussi la solitude artistique, celles du feu et de l'eau expriment l'amour et en ce qui concerne l'eau, l'art. Des autres groupes, de fréquence moyenne ou au-dessous, les arbres, fruits fleurs et plantes représentent l'amour et l'art, le vent l'amour, les manufactures les désillusions de l'amour et la moquerie, et les constructions l'art.

C'est-à-dire que l'amour est naturellement représenté par les sources se prêtant facilement à la poésie : l'eau, la voix, les activités humaines, les appétits et les soifs, le monde des plantes, et le vent. Les désillusions sont traduites par les produits manufacturés, les appétits et les soifs, et les occupations ; la résignation par les occupations et gestes humains et par les animaux ; l'art par l'eau, les arbres, la couleur et la lumière, et les produits de l'activité humaine ; les idées philosophiques surtout par les activités et les occupations ; et la moquerie par les activités et les occupations, par les produits manufacturés et par les ornements. Comme on le voit, il y a le plus souvent correspondance entre idée et source, ce qui du reste est vrai pour la plupart des autres écrits de Flaubert.

Et ce qui concerne le milieu, il semble assez douteux que le jeune écrivain s'en soit beaucoup soucié, quoiqu'il y ait à remarquer que les produits manufacturés, les constructions et les vêtements, représentant bien une histoire urbaine et contemporaine, fournissent tous les trois des images en proportions normales, tandis que dans toutes les œuvres précédentes à partir des *Mémoires*, ces groupes, ensemble, occupent une place très nettement inférieure.

Nous n'avons noté qu'un seul exemple de choix pour des raisons de rapprochement géographique, et cet exemple sert à ridiculiser Jules qui parle de la poésie des primitifs américains large comme

leurs fleuves, éclatante de rubis comme leurs oiseaux (225). Cependant il y a un bon nombre d'images qui s'accordent bien avec un roman réaliste dans le genre de celui-ci. En voici quelques-unes dont la plupart reflètent diverses expériences, observations et intérêts personnels de l'auteur : chaudières et fours, hôtels garnis, pâtés truffés de Strasbourg, gâteaux de Savoie et dindes aux marrons, vins qui aigrissent, bocaux de vinaigre, repas bourgeois, billes de billard, chevaux de manège, leçons d'équitation, gymnastique, canotage, navigation fluviale, la chasse et la pêche, brochets, truites, bouledogues, orgues de Barbarie, télescopes, microscopes, lunettes, tamis, argent en circulation, vessies, servitude militaire, impôts, et bottes à l'écuyère. Mais pour dresser cette liste il a fallu parcourir l'ensemble des images, et par contre l'auteur a encore recours surtout au vieux répertoire. Il nous assure que Jules abandonne les manteaux de pourpre et les parallèles où l'on fait de douces antithèses mais en dénaturant les deux termes de la comparaison (255, 259), que les tempêtes et les beaux lacs et les clairs de lune et les ruines perdent de leur beauté pour lui, puisque les marchands de suif étaient devenus romantiques, et que sa phrase, auparavant longue, vague, enflée, surabondante, couverte d'ornements et de ciselures, un peu molle aux deux bouts, est appelée à devenir plus libre et plus précise, plus souple et plus forte. Mais il faut bien admettre que c'est là un souhait et non une réalisation, et remarquer que vers cette époque-là Jules avait atteint vingt-six ans, tandis que l'auteur n'en avait que vingt-trois. Effectivement les tempêtes, les clairs de lune et les ruines ont leur large place dans les images sinon dans l'action, les images représentant surtout les automatismes établis, dont on se débarrasse difficilement.

Enfin, il est curieux et instructif de noter, comme on l'a fait, que les images sensorielles sont dans leur ensemble décidément plus portées vers le lyrisme que celles du monde intérieur, et cela pour plusieurs raisons : le premier groupe représente les délices matérielles que causent la beauté et l'amour charnel, et ces images se trouvent surtout dans la première partie du livre où cette beauté et cet amour font le plus d'impression sur les personnages ; tandis que l'autre groupe représente tantôt le trouble, l'ennui, ou l'amertume qui suivent la passion charnelle, et durent longtemps, tantôt le pessimisme morne ou violent, sombre ou railleur de l'auteur.

Si le roman abonde en clichés, c'est surtout là où l'auteur se laisse aller au mouvement des automatismes établis, là où il

cherche à exprimer des enthousiasmes ou d'autres émotions violentes qu'il n'éprouve plus. Sans oublier que de nombreuses images sont intentionnellement des clichés, reflétant ironiquement la pauvreté ou les exagérations des ardeurs des protagonistes. Dans les passages inspirés par la réflexion, où l'auteur tâche de serrer de près sa psychologie, les clichés restent assez nombreux, mais plus serrés eux aussi, et en tout cas énormément plus conformes à la pensée qu'ils veulent exprimer. Si l'on est assez surpris de ne pas voir le progrès depuis *Novembre*, du point de vue de la valeur moyenne de l'expression métaphorique, on a vu qu'une des raisons était sans doute dans la difficulté plus grande qu'il avait de se mettre dans la peau des autres, souvent pas très sympathiques, plutôt que de rester dans la sienne propre, comme il avait fait le plus souvent dans les œuvres précédentes.

En outre, il ne faut pas oublier que, si les clichés sont nombreux, les images vraiment intéressantes représentent ou reflètent le plus souvent des idées très personnelles de l'auteur. Et si les idées philosophiques sont celles que l'on a déjà rencontrées depuis les premières œuvres de jeunesse, il faut se rappeler que ces idées, dans ce roman, font corps, le plus souvent, avec les analyses psychologiques des personnages, et que pour exprimer les convictions et réflexions, qui représentent le plus d'étude et le plus d'observation, le jeune artiste a décidément, et souvent très heureusement, renouvelé ses images, dont on retrouvera bien plus souvent des échos directs dans la *Correspondance* et les grands romans que l'on ne trouve des sources dans la composition des années précédentes.

Quant à la fréquence des images, les 316 pages en petits caractères (ce qui équivaut à bien plus de 400 pages de texte normal) renferment 566 images seulement, ce qui représente un emploi décidément plus restreint que dans *Novembre* et les œuvres précédentes. Enfin il faudrait ajouter que l'auteur semble regarder moins souvent par-dessus l'épaule de ses auteurs préférés, et paraît faire effort pour façonner ses images au moyen du feu de sa propre imagination, et l'on ne pourra guère s'étonner que ce feu ait eu souvent besoin d'être attisé, quand on se rappelle les circonstances physiques et morales si pénibles dans lesquelles fut composé ce premier vrai roman à aspirations réalistes.

CHAPITRE VIII

Par les Champs et par les Grèves

En avril et mai 1845, Flaubert accompagna sa famille dans ce voyage classique des nouveaux mariés en Italie, car sa sœur, Caroline, avait épousé M. Hamard en mars. Pour Gustave ce fut un « vrai voyage en épicier », et à quelques passages près, les soixante pages du carnet de ce voyage ne nous intéressent que pour une seule raison : leur manque d'intérêt, qui est un indice de plus que pour Flaubert, là où le cœur n'est point, là où il ne se sent pas libre, l'artiste en lui se roule en boule et fait le mort. Donc on n'aura pas à s'arrêter pour suivre les pérégrinations de ce voyage raté d'avance (1).

Le 1^{er} mai 1847, deux ans après le voyage en famille, Flaubert partit en compagnie de son ami Maxime Du Camp pour une longue randonnée de quatre mois en Touraine, en Anjou, et surtout en Bretagne.

Entre ces deux voyages, plusieurs événements importants avaient eu lieu. D'abord ce furent les deuils cruels qui le frappèrent et qui le plongèrent pendant quelque temps dans un profond découragement : le 15 janvier 1846, son père mourut, six jours plus tard sa sœur Caroline qu'il chérissait tant (2) donna naissance à une fille, et mourut deux mois après d'une fièvre puerpérale, laissant son bébé aux soins de sa grand'mère. En juin, l'ami intime de sa jeunesse, son compagnon en art, Le Poittevin, se maria, et cet ami ayant définitivement renoncé aux lettres, ce fut un autre deuil. En juillet commença la longue liaison de Flaubert avec Louise Colet, qui ne transforma guère l'existence de notre moine des lettres en dépit des efforts de la « Muse » et

(1) On examinera les rares images intéressantes de ce carnet çà et là dans ce chapitre.

(2) Bien plus tard, Flaubert écrivit : « Avec elle j'ai enterré bien des ambitions... c'était un esprit solide et fin qui me charmait » (II, 13).

en dépit de son attachement véritable pour cette belle femme de lettres très courtisée à cette époque et qu'il avait rencontrée dans l'atelier de Pradier. Mais cet amour littéraire « à distance » fournit l'occasion de ce que M. Thibaudet n'hésite pas à appeler « la plus belle correspondance d'homme de lettres qu'il y ait au dix-neuvième siècle avec celle de Chateaubriand » (3).

Pour le moment il faudrait négliger cette correspondance, ainsi que la fameuse tragédie burlesque, *Jenner, ou la découverte de la Vaccine*, écrite en collaboration avec Bouilhet et Du Camp. Ce qu'il faudrait souligner, c'est que Flaubert, dont le caractère et les idées avaient déjà beaucoup évolué et mûri dans les années précédentes, avait pendant ces deux années relativement peu écrit, mais beaucoup lu et médité. *Jenner* fut inspiré par des études très étendues du théâtre du dix-huitième siècle et surtout du théâtre de Voltaire (4), et la Correspondance de ces années ainsi que les *Souvenirs littéraires* de Du Camp nous font voir une période laborieuse et retirée, si l'on excepte les longues et fréquentes visites de Du Camp et de Bouilhet qui remplacèrent dans sa vie d'artiste Le Poittevin. Il se livra à des études persévérantes du latin et surtout du grec, lut Quinte-Curce, Aristophane et Plaute, s'acharna à Hérodote, à Sophocle, se plongea de nouveau dans des lectures diverses et variées où, si les aspirations romantiques trouvent une place avec Michelet et Chateaubriand, les poèmes indiens, et les récits de voyage en Orient, par contre Shakespeare barre la route aux débordements par trop personnels, et les anciens tracent une autre route plus large et plus sûre (5).

Enfin et surtout, après les premiers désespoirs Flaubert parvint à une sérénité, à une résignation mélancolique, qui étonna tout le monde, d'autant plus qu'il vivait dans des conditions familiales assez pénibles. Mais cette résignation est facilement compréhensible pour celui qui suit de près l'évolution psychologique et littéraire de Flaubert depuis 1840, et surtout depuis la première atteinte de sa maladie nerveuse. Cette attitude stoïque puise sa force dans le pessimisme ou plutôt dans le fatalisme de Flaubert, et dans ses idées sur l'art. C'est une source non pas de découragement, mais au contraire de stimulation.

Partant d'idées qui existaient déjà en germe bien avant les *Mémoires*, comme on l'a vu dans mainte image de cette période,

(3) *Op. cit.*, p. 34.

(4) Voir *Souv. litt.*, I, 238.

(5) Voir I, 189, 206, 386.

Flaubert qui se dit « fataliste comme un Turc » et qui déclare qu'il nie la liberté parce qu'il ne se sent pas libre et qu'il ne croit pas que l'histoire montre que les autres l'aient été plus que lui, Flaubert qui ne croit plus au bonheur dans son sens usuel, arrive logiquement à considérer que la vraie sagesse est dans la résignation, mais dans une résignation réfléchie et active qui n'est point ce noir pessimisme assez forcé et guindé des œuvres d'adolescence. Rien n'est plus typique à cet égard que les lettres à Alfred Le Poittevin à l'époque du voyage en Italie, et celles à Du Camp après la mort de sa sœur. Il faut se contenter ici de quelques lignes :

« Le seul moyen de n'être pas malheureux, c'est de t'enfermer dans l'art, et de compter pour rien tout le reste, l'orgueil remplace tout quand il est assis sur une large base. Pour moi, je suis vraiment assez bien depuis que j'ai consenti à être toujours mal » (I, 172) (6).

Pour en venir au voyage en Bretagne, quand on pense au genre d'existence que menait Flaubert à Croisset, avec toutes les petites contraintes qu'elle comportait, sans parler des grands ennuis que lui causaient les plaintes et récriminations multiples de sa « Muse » Louise Colet, on ne s'étonnera point qu'il ait crié d'exultation en apprenant que sa mère consentait à le voir partir : « Ensemble, seuls et indépendants, enfin ! » (*Souv. litt.*, I, 242), et ce cri trouve d'autres échos pendant la randonnée. Dans telle lettre à Chevalier, il exprime son enthousiasme inspiré par les visites des vieux châteaux, et par les longues marches ou haltes parmi les champs parfumés d'herbes ou au bord de la mer qu'il adorait. N'était-il pas en pleine possession de « la liberté, j'entends la vraie liberté, celle qui consiste à dire ce qu'on veut, à penser tout haut à deux, et à marcher à l'aventure en laissant derrière vous le temps passer sans plus s'en soucier que de la fumée de votre pipe qui s'envole » (II, 30). Cette lettre, écrite vers la fin de cette longue excursion, exprime et explique l'esprit des deux cent soixante-dix pages consacrées à cette randonnée (7).

Du reste souvent au cours du récit Flaubert exprime cette joie de vivre qui s'était emparée de lui et de son compagnon. « C'est toujours un plaisir, dit-il, de se promener à deux..., allant au

(6) Cf. I, 191, 277, et même toute la Correspondance de cette époque, où sont exposées les idées de Flaubert à peu près telles qu'elles resteront jusqu'à la fin de sa vie.

(7) Voir aussi *Souv. litt.*, I, 257 : « Nous étions heureux... comme si nous avions... conquis la liberté. Cette sensation était très forte et persista..., nous étions disposés à tout admirer. »

hasard comme l'idée vous pousse » (125) ; il aime suivre ces « sentiers vagabonds faits pour les pensées flâneuses et les cause-ries à arabesques » (173) ; devant les grandes étendues des plaines et de la mer, « comme un poulain en liberté, le regard galopait dans la campagne, et se roulait sur l'herbe fraîche » (192) ; couché au soleil sur la grève, « on sent le corps inerte, engourdi..., tandis que l'âme, au contraire, partie bien loin, voltige dans les espaces comme une plume égarée » (305). « Tranquilles d'âme et balancés par la marche, épanchant à l'aise nos fantaisies causeuses qui s'en allaient comme des fleuves par de larges embouchures, nous devisions des sons, des mots, des couleurs » (260), et « la fumée de nos pipes s'échappant sur le bord de nos chapeaux se tordait comme un panache » (239), ce qui symbolise l'esprit de ces deux chevaliers, errant gaiement et fièrement à la recherche des bonnes impressions. Et puis, comme on verra plus loin, il y a la suprême volupté de sentir le frisson historique et cette autre volupté également belle et plus pure encore de se sentir artiste, de regarder, de bien voir, et de bien dire.

On ne peut pas suivre en détail les pérégrinations des deux amis. Elles furent très soigneusement préparées d'avance en dépit de l'esprit de flânerie qui les caractérisa. A Flaubert incombait la partie historique, et pendant plusieurs mois il se bourra à plaisir de lectures. Le vrai voyage commença à Blois pour continuer par Tours et la Touraine, et les bords de la Loire jusqu'à Nantes, les côtes du Morbihan et du Finistère, Saint-Malo, Cancale, et Rennes. Les deux voyageurs semblent avoir vécu pendant tout le voyage dans une communion des plus complètes. Chaque soir, ils rédigeaient leurs notes. Primitivement ils avaient projeté d'écrire leur récit au cours du voyage, mais ils furent forcés d'abandonner ce projet faute de temps (8), et Flaubert, qui rédigea les chapitres impairs, mit au moins cinq mois après le retour à composer sa partie et plusieurs autres à la corriger. On comprend cette lenteur quand on songe que l'auteur était devenu très difficile envers lui-même (9), et que dans son esprit cette com-

(8) Voir *Corr.*, 34, 38.

(9) Ces efforts lui coûtèrent par moment de vrais supplices. On le voit « hargneux vis-à-vis de moi-même... C'est comme un homme qui a l'oreille juste et qui joue faux du violon » (II, 47) ; « ...j'hésite, je me trompe, je me dépite, j'ai peur, mon goût augmente à mesure que décroît ma verve et je m'afflige beaucoup plus d'un mot louche que je ne me réjouis de toute une bonne page » (II, 57, voir aussi II, 38, 47, 53, 58). Il faudrait ajouter que tout son temps ne fut pas passé à écrire. Il relut tout *Don Quichotte* dans la nouvelle traduction de Damas Hinard et en fut ébloui (II, 50), et il se livra aussi à des lectures dans *La Bruyère* et *Aristophane* (II, 57), *Théocrite*, *Lucrèce*, les *Livres Saints*, *Byron* (II, 70), etc.

position devait être son dernier coup d'essai avant d'entreprendre à nouveau et d'achever la *Tentation*. Toutefois il a su garder à merveille l'esprit flâneur, spontané, et joyeux du voyage, tout en soignant dans maint passage la forme, et il est probable que le premier jet a été coulé rapidement avant de subir par la suite des remaniements et des polissages.

Quant aux qualités de ce récit de voyage, elles sont assez variées, les pages étant très inégales de valeur et très différentes d'esprit. Flaubert les caractérise en disant : « C'est une rata-touille assez farce composée sans prétention mais avec conscience » (II, 57). Ailleurs, il dit : « Le seul mérite de ce travail, c'est la naïveté des sentiments et la fidélité des descriptions. Il serait impubliable à cause des excentricités humoristiques qui s'y glissent à notre insu » (II, 58). Comme le dit Du Camp, ils étaient « disposés à tout admirer », sauf le bourgeois qu'ils ne ménageaient point : « Sous prétexte d'humour... nous en étions arrivés à ne plus rien ménager du tout. Nous avons vidé là notre sac à sonnettes, qui était amplement garni. Le livre est agressif, touche à tout, procède par digressions » (*Souv. litt.*, I, 264). Ce livre, souvent élégiaque et romantique, du moins dans la partie que Flaubert a rédigée, la seule que nous connaissions (10), est en outre évocateur du passé, défenseur de la vie simple et de la foi naïve des Bretons, panthéiste, fataliste, merveilleusement réaliste, net et concis quand il n'est pas ondulant, ronflant et verbeux. C'est dire que, à peu de choses près, c'est tout Flaubert à cette époque, et à plusieurs titres intéressant au plus haut degré, ne serait-ce que pour l'étude du style du grand écrivain en 1847, style qui mérite le mot de Du Camp : « Il y a au milieu de ce fatras juvénile des pages de Flaubert qui sont excellentes et de sa meilleure main » (*ibid.*, 264), ou celui de M. Bourget :

« On sait avec quelle intensité les paysages sont montrés dans *Madame Bovary* et dans *Salammbô*. Le procédé n'est pas différent dans ce premier essai. C'est toujours la même solennité à la Chateaubriand dans l'énumération des détails descriptibles, pour achever sur quelque trait tout humble, tout petit, mais d'une précision absolue et qui, par sa perfection même, fait saillir la magnificence du reste, en même temps qu'il donne comme un air de plus grande réalité à tout l'ensemble » (11).

(10) Il faut en excepter quelques fragments du récit de Du Camp, publiés par Descharmes, et qui témoignent d'un bon style loin d'être dépourvu d'intérêt (*Flaubert... avant 1857*, p. 594 et suiv.). L'un des deux manuscrits qui existent, y inclus les chapitres rédigés par Du Camp, est déposé à la Bibliothèque de l'Institut.

(11) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, p. 182.

Ajoutons que, si l'œuvre procède par digressions et contient un peu de tout, ces divers éléments ne sont nullement contradictoires dans leur ensemble, et que les sentiments sont plutôt sincères que naïfs et révèlent un penseur réfléchi et souvent mûr.

Il est tout à fait inutile de suivre ici les péripéties de ces réflexions, d'autant plus que Descharmes l'a fait, et bien fait (12). Quant aux images, on penserait en trouver de grandes quantités qui mettraient en lumière ces sentiments et idées comme il y en avait pour le voyage dans le Midi, et l'on en trouve beaucoup en effet, mais à condition de chercher leur reflet surtout parmi les figures traduisant les divers aspects du monde extérieur et les impressions qu'elles font sur le voyageur, plutôt que parmi celles, bien plus rares cette fois, traduisant directement les sentiments et les idées. Les dispositions d'esprit, le genre d'observation et de commentaires, les procédés, les choses qui l'intéressent et les sources des images qui les rendent, on les connaît déjà, car ils sont, dans leurs grandes lignes, ceux du voyage dans le Midi en 1840, mais dans le détail les différences sont assez nombreuses et surtout les forces artistiques et intellectuelles ont été constamment en marche. Un voyage où, après tout, les choses vues doivent primer sur les choses méditées, facilite une telle attitude, mais il n'en est pas moins intéressant de noter que dès maintenant, encore plus qu'avant, dans les œuvres formellement composées Flaubert cherche à couler directement dans sa notation objective une valeur subjective, au lieu de faire la notation et de plaquer son interprétation subjective à la suite. Pour des raisons que l'on verra plus loin, on ne saurait vraiment prétendre que ce soit là un grand progrès « réaliste », mais c'est certainement un grand progrès artistique.

N'empêche que si les images appliquées au monde extérieur sont souvent heureuses, il est assez étonnant de noter que celles qui sont appliquées purement aux analyses psychologiques et idéologiques sont bien moins intéressantes dans l'ensemble que celles de la même catégorie dans *Novembre* et dans la première *Education sentimentale*. On est presque enclin à ajouter tant mieux, car souvent dans le passé l'auteur sacrifiait trop de sa pensée à une sirène métaphorique qui venait le tenter, tandis que maintenant il semble s'acharner à exprimer son idée, à tel point qu'il y parvient sans recours constant à l'image, ou surtout

(12) *Cp. cit.*, 2^e partie, ch. V, aussi ch. IV et VI. En étudiant les images et symboles, il nous est inévitable de suivre un chemin parallèle à celui de Descharmes pour certains développements.

sans donner à l'image la place qui doit être occupée par la pensée.

Cette fois la fréquence des images par page est un peu supérieure à celle de la première *Education*, un peu inférieure à celle de *Novembre*, c'est dire qu'elle est encore fréquente. Parmi les images appliquées au monde externe (plus de la moitié), celles de la forme sont très nombreuses, comme pour le voyage aux Pyrénées et pour des raisons analogues, tandis que celles de la couleur sont nettement au-dessous de la moyenne, et celles du mouvement et des sons très rares. L'attention des voyageurs se portait certes assez souvent vers les êtres humains, mais ils y cherchaient l'élément plastique, et ils s'intéressaient surtout aux monuments passés et présents de l'homme, et aussi à la nature, considérée très souvent, elle aussi, dans ses aspects d'immobilité, à la nature calme, triomphatrice des ruines. Cette attitude, qui se rattache à la philosophie fondamentale de Flaubert, se manifeste parmi de très nombreuses images, principalement parmi celles qui sont tirées de l'homme, de ses vêtements et de ses armes, c'est-à-dire ayant la valeur de personnifications.

Ce groupe d'images mettant en présence les grands monuments du passé et la nature éternellement jeune est parmi les plus importants, ce qui n'étonnera personne d'entre ceux qui songeront à l'intérêt que Flaubert portait aux études historiques, et à sa conception toute déterministe et statique de l'histoire, et à son amour des grands contrastes et antithèses.

Avant de montrer les monuments du passé aux prises avec la nature, on s'arrêtera pour examiner les images faisant revivre ces monuments eux-mêmes en ce qu'ils ont de grand ou d'attachant, et ici comme ailleurs dans ce chapitre, on traitera les rares figures purement subjectives qui offrent de l'intérêt avec celles, plus nombreuses, qui partent d'une impression sensorielle pour aboutir le plus souvent à un rapprochement historique ou à un état d'âme causé par un tel rapprochement.

D'abord les petites églises bretonnes (13), qui firent une profonde impression sur notre mystique littéraire, apte comme il était à bien comprendre les autres mysticismes. On se rappelle l'impression peu religieuse que lui faisaient les églises si coquettes du Midi. En Bretagne, la simplicité et l'humilité de ces refuges de l'âme parlent profondément à son cœur et le touchent.

(13) Flaubert ne néglige pas complètement les grandes églises. Dans le chœur gothique de la Merveille, au Mont Saint-Michel, « l'ogive des fenêtres est... élancée comme une aspiration d'amour » (315), et l'abside de la cathédrale de Quimper est « penchée à droite ainsi que sur son épaule la tête du Christ mourant » (176).

Plomelin a une église pauvre et nue, sans beaux saints peinturlurés ni grandes lampes. Une volée d'oiseaux y entrent avec les voyageurs, ce qui n'est pas surprenant, car souvent ils y font leurs nids, et ils s'y réfugient lorsqu'il pleut :

« De sorte que pendant l'orage deux créatures frêles entrent souvent... dans la demeure bénie : l'homme pour y faire sa prière et y abriter ses terreurs, l'oiseau pour y attendre que la pluie soit passée et réchauffer ses plumes naissantes. Un charme singulier transpire de ces pauvres églises, leur pudeur... ravit. Car avec leur clocher bas, leur toit qui se cache sous les arbres, elles semblent se faire petites et s'humilier sous le grand ciel de Dieu... C'est l'impression simple d'un besoin, le cri naif d'un appétit, et comme le lit de feuilles sèches du pâtre, la hutte que l'âme s'est faite pour s'y étendre à l'aise à ses heures de fatigue » (183-184).

« Plus que celles des villes, ces églises de village ont l'air de tenir au caractère du pays... et de participer davantage à la vie des familles qui, de père en fils, viennent... y poser les genoux... En entrant et en sortant, ne revoient-ils pas en outre les tombes de leurs parents qu'ils ont près d'eux dans la prière, comme à un foyer plus élargi d'où ils ne sont pas absents tout à fait ? Ces églises ont donc un sens harmonique où... s'accomplit la vie de ces hommes. Il n'en est pas ainsi chez nous qui, reléguant l'éternité hors barrière, exilons nos morts dans les faubourgs..., dans le quartier des équarisseurs » (183-184).

Le cri naif d'un appétit. Cette idée trouve un grand développement ailleurs, à propos de la chapelle de la Vierge dans l'église de Pont-l'Abbé :

« C'était un petit coin embaumé, mystérieux, doux..., retraite cachée, ornée avec amour, toute propice aux exhalaisons du désir mystique et aux longs épanchements des oraisons explorées. Comprimé par le climat, amorti par la misère, l'homme reporte ici toute la sensualité de son cœur, il la dépose aux pieds de Marie... et il satisfait... cette inextinguible soif de jouir et d'aimer... Là, semble se concentrer toute la tendresse religieuse de la Bretagne... L'ascétisme n'est-il pas un épicurisme supérieur, le jeûne une gourmandise raffinée ?... la prière a ses débauches » (196-197) (14).

Il écoute les cantiques chantés par des voix robustes : « Cela sortait comme d'une seule poitrine un immense cri d'amour » (162). Il observe et note avec une profonde sympathie les attitudes et les gestes des femmes et des hommes :

(14) Le passage continue en développant longuement l'antithèse. Le Breton, surtout le pêcheur breton, habitué à vivre en contact avec le grand et le beau. lui a semblé une sorte de frère plus simple, et il ne se lasse pas de noter la communion qui s'établit entre ces hommes et leur milieu, églises, genre de vie, vêtements et tout.

« C'étaient des figures graves..., de rudes regards plus fauves que la lande, mais ces mains grises, comme le manche des charrues..., cette force devenue douceur... avait un grandiose... presque attendrissant à forcè d'être naïf... Ils étaient beaux... parce qu'ils étaient vrais..., restes derniers d'une nationalité complète qui s'efface sans métamorphoses..., ainsi que les feuilles de l'if qui tombent sans jaunir. Avec leur costume d'autrefois, leur antique visage et cette religion de leurs ancêtres, ils... semblaient à eux seuls représenter toute leur race » (162-163).

Ce passage révèle clairement les raisons de la sympathie profonde de Flaubert pour eux : ils étaient simples, vrais, par conséquent beaux, et ils résumaient non pas leur temps mais le passé avec toutes ses richesses et tout son mystère. Ainsi à Quimper, en regardant la domestique dans une auberge servant « un gros monsieur à lunettes d'or, inspecteur des contributions indirectes », il se disait : « Voilà les deux sociétés face à face... Le vieux portrait s'humilie devant la caricature moderne... le Présent fait cirer ses bottes par le Passé et ne l'en remercie même pas. »

De même la vue d'une belle chevelure de jeune Breton lui apporte comme « une merveille réveillée » qu'il n'avait pas seulement soupçonnée, habitué qu'il était à la vue des cheveux courts chez les hommes. De sorte qu'il consacre une page et demie à décrire minutieusement et à commenter sa découverte. Citons-en quelques lignes :

« Elle s'est répandue comme une vraie chevelure de femme. Séparée sur le milieu par une raie, elle coulait à flots égaux sur ses deux épaules... Toute cette nappe d'un ton doré avait des ondements de lumière qui changeaient et fuyaient à chaque mouvement de tête... O coiffeurs, ô fers à papillotes, ô... perruquiers de tous pays..., onguents de toutes puanteurs, ornez les chevelures de vos tire-bouchons et de vos tortillons, rasez-les à la malcontent, roulez-les à la Perrinet-Leclerc, montez-les en poire, étalez-les en saule pleureur..., taillez, coupez, frisez, jamais vous n'en montrerez une d'une distinction si relevée, d'une grâce si voluptueuse que celle-là... que la pluie du ciel et la rosée mouillaient seules » (186-187).

Toutefois, Flaubert ne voit pas toujours le Breton sous les aspects de sa « résistance granitique » (293), et cet homme qui croyait en la poésie du vêtement qui se râpe avait les yeux assez grands ouverts pour comprendre que poésie n'est pas toujours beauté. Parlant de la vie de privation de ces gens, il remarque que parmi eux les estropiés et les rachitiques sont nombreux. Ils sont comme « les chênes dont les chétifs s'étiolent au vent de la mer et dont les robustes ne poussent que mieux... Ce sont ceux-

- là que vous voyez passer devant vous, si austères et si forts, taciturnes sous leurs longs cheveux comme leur pays sous sa sombre verdure » (170). Souvent il note que les oiseaux sont absents et que cette « contrée muette vous regarde comme un triste visage. Elle semble faite exprès pour recevoir les existences en ruine, les douleurs résignées » (181).

Ailleurs, Flaubert se sent porté vers un autre frère, cette fois un soldat que l'on menait à la citadelle de Belle-Isle, condamné à un an de discipline pour avoir vendu un pantalon, et qui, le képi sur l'oreille, crâne de son mieux, pour finir par raconter ses dégoûts de caserne :

« Il nous exposa... l'humiliation des obéissances aveugles, l'assassinat permanent de l'instinct et de la volonté sous la masse du devoir. « A beaucoup, disait-il, ça ne fait rien, comme à ça par exemple (en désignant son compagnon) ; des paysans, c'est habitué à remuer la terre, mais moi, ça me salira les mains. » O orgueil ! ton goût d'absinthe remonte... dans toutes les bouches... Il n'y a pas que nous..., dans l'air étouffé de nos intérieurs, qui ayons des fadeurs d'âmes et des colères vagues... Les sociétés avancées exhalent comme une odeur de foule, des miasmes écœurants..., on peut être... fatigué de traîner sa casaque sans avoir lu *Werther* ni *René*... » (119).

Ces observations-là ne seront pas perdues plus tard, par exemple en écrivant *Un Cœur simple*. En attendant, il continue de noter cette même richesse de la vie, l'infini des sentimentss et des êtres qui reste à exploiter en art. Dans le pays de Balzac, à propos de *La Femme de trente ans*, il rêve à quelque profonde passion malade de vieille fille dévote ou de femme vertueuse (idée qu'il sera tenté de développer, plus tard, sous forme de roman) :

« Exhumer dans ce qu'on rejetait comme hors d'usage des trésors nouveaux de plastique et de sentiment, découvrir dans l'univers de l'amour un continent nouveau et appeler à son exploitation des milliers d'êtres qui s'en trouvaient rejetés, cela n'est-il pas spirituel et sublime ? Prolonger l'exercice d'un sexe, n'est-ce pas presque en inventer un autre ? Aussi quel enthousiasme nous vîmes ! Ça été comme la découverte de l'Amérique : au lieu de routiers congédiés et de juifs en faillite y courant pour faire fortune, une foule de sentiments aux abois et de décadences encore robustes s'est ruée avec ardeur... sur cette grande trouvaille de *La femme de trente ans*... On y reviendra plus tard comme à tout ce qui est vrai..., on sondera ce qu'on n'a qu'effleuré, la mine est neuve encore, la veine profonde... » (12).

On a vu dans les quelques images des pages précédentes le passé symbolisé par les églises bretonnes et par les Bretons eux-mêmes, qui ne sont point français. Dans l'esprit de notre voyageur, cette randonnée représentait une sorte d'exotisme dans le temps et dans l'espace. Il y a un autre groupe d'images, très important et très développé cette fois, qui représente seulement l'exotisme à travers le temps : ce sont celles qui sont inspirées par les châteaux et les villes, principalement ceux de la Touraine, qui ne laissaient pas d'intéresser vivement notre voyageur enthousiaste en matière historique. A vrai dire ce n'est pas simplement des châteaux qu'il sera question dans les pages suivantes, mais aussi de la nature animée d'une autre vie dans l'esprit de Flaubert, parce qu'elle est à proximité des châteaux. Tantôt cette nature vit à l'unisson avec ces monuments et leur histoire, tantôt elle se pose en conquérante sur leur carcasse.

Nous avons dit que la plupart de ces images sont tirées des activités ou du corps de l'homme, ou de ses vêtements et ses armes, et pour des raisons des plus évidentes, mais toutes les sources y contribuent plus ou moins.

On examinera tout à l'heure les images qui ne sont que de simples notations ayant pour qualité principale une justesse objective.

A vrai dire, le sens historique de Flaubert est en éveil non seulement au pays des châteaux mais aussi au bord de la mer, où il peut faire appel à de vagues expéditions romaines ou migrations de barbares. Sur les rochers de Belle-Isle, il marche « sur de grandes pierres carrées, plates comme des dalles, où des fentes qui se prolongeaient en avant deux à deux et presque symétriques semblaient les ornières de quelque antique voie d'un autre monde » (123-124). Près du Mont-Saint-Michel, on passe quantité de tas de terre grise dont on se sert comme engrais et de charrettes qui en sont remplies et qui se suivent en file, chose peu apte à stimuler l'imagination :

« Sur cette étendue blanche où les tas de terre élevés en cônes ressemblaient à des cabanes, tous ces chariots dont la longue file ondulante fuyait dans la perspective nous rappelaient quelque émigration des barbares qui se met en branle et quitte ses plaines » (310).

On peut donc facilement comprendre à quel point le voisinage ou les visites des châteaux mettent en branle cette imagination rétrospective, et les images ne manquent pas pour rendre tout ce frisson historique éprouvé par Flaubert chaque fois qu'il se

trouve en présence d'un lieu où dans le passé « l'instrument humain... a vibré de toutes ses cordes » (288), et surtout quand ce passé est celui du seizième siècle avec tous ses contrastes et toutes ses violences, ses soifs de liberté et sa vie ardente et colorée : « croyances qui craquent sur leur base comme des montagnes qui s'écroulent, mondes nouveaux qu'on découvre, mondes perdus qu'on exhume, Rabelais... et Shakespeare.. et Montaigne... Des figures passent devant vous vivant en trois lignes ; hommes de fer dont les cœurs ne ployaient pas plus que les épées » (287-288).

Donc le goût de l'histoire suscitera l'image. Dans telle tour, « le jour vif des meurtrières passe comme une flèche à travers le mur » (286) ; « le château de la Roche-Maurice était un vrai château de Burgrave, un nid de vautour au sommet d'un mont » (261) ; au château de Blois « éclate et reluit en grand costume la belle architecture du xvi^e siècle... Sur ce corps de logis sont accrochés les deux plus délicieux escaliers du monde, bâtis à jour, ciselés d'un ciseau vivace et tout découpés, comme les hautes collerettes des grandes dames qui, il y a trois cents ans, en montaient les marches » (14-15).

Toutefois les monuments qui n'ont guère d'histoire n'ont pour lui guère d'intérêt, puisque lui-même dit qu'il n'a pas « la bosse archéologique fort développée » (228) (15), ce qui ne veut point dire qu'il n'ait pas de bosse archéologique du tout, comme on le verra. A Saint-Malo, les deux grandes tours de la Quinquenotte et de la Générale sont ventruées, renflées au milieu comme des hyperboles, et formidables. Mais elles ont un grand défaut : elles sont encore intactes et comme presque neuves.

« Sans doute qu'elles vaudraient mieux, si elles égrenaient dans la mer les pierres de leurs créneaux, et si par leur tête frissonnaient au vent les sombres feuillages amis des ruines. Les monuments, en effet, comme les hommes et comme les passions, ne grandissent-ils pas par le souvenir ? ne se complètent-ils pas par la mort ? » (286).

Où trouver un passage plus révélateur de notre auteur et des sources où il puise son art ? Toutefois un autre passage vient appuyer et compléter celui-ci. Il est question des fameux monuments celtiques qui occupaient tant les archéologues de l'époque,

(15) Cf. N. V., I, 185, où il dit la même chose à propos de l'Égypte, et en rappelant le voyage en Bretagne. On remarquera que c'est dans la première partie du séjour en Bretagne que se trouvent les belles résurrections du passé monumental et des églises bretonnes surtout, et que ce sont les ruines et les petites « huttes de l'âme » qui suscitent son enthousiasme.

et pour les traiter dignement et amplement Flaubert écrit dix pages amusées et amusantes dont nous ne pourrions citer qu'une faible partie :

« Voilà donc ce fameux champ de Carnac qui a fait écrire plus de sottises qu'il n'a de cailloux ; il est vrai qu'on ne rencontre pas tous les jours des promenades aussi rocailleuses. Mais, malgré notre penchant naturel à tout admirer, nous ne vîmes qu'une facétie robuste, laissée là par un âge inconnu pour *exciter* l'esprit des antiquaires... Ce n'est pas beau. Nous comprîmes donc parfaitement l'ironie de ces granits qui, depuis les Druides, rient dans leurs barbes de lichens verts à voir tous les imbéciles qui viennent les visiter... N'admirez-vous pas... cette éternelle préoccupation du bipède sans plumes de vouloir trouver à chaque chose une utilité quelconque ? Non content de distiller l'océan pour saler son pot-au-feu et de chasser les éléphants pour avoir des ronds de serviette, son égoïsme s'arrête encore lorsque s'exhume devant lui un débris quelconque dont il ne peut deviner l'usage (95)... Carnac est au bord de la mer dans une campagne stérile où il n'a jamais poussé autre chose que les conjectures de ces Messieurs... (99). Une rêverie peut être grande et engendrer au moins des mélancolies fécondes quand, partant d'un point fixe, l'imagination, sans le quitter, voltige dans son cercle lumineux ; mais lorsque, se cramponnant à un objet dénué de plastique et privé d'histoire, elle essaie... de rétablir toute une société perdue, elle demeure elle-même plus stérile et plus pauvre que cette matière inerte à laquelle la vanité des bavards prétend trouver une forme et donner des chroniques... J'émettrai une opinion irréfutable, irréfragable, irrésistible..., les pierres de Carnac sont de grosses pierres » (104).

Par conséquent dans ces visites et rêveries historiques Flaubert cherche aussi et peut-être surtout « les mélancolies de l'histoire, surgissant, avec les vapeurs du crépuscule, du fond de ces horizons où se sont passées les choses que l'on rêve dans les vieux livres » (5). Quant à sa philosophie de l'histoire, il la résume ainsi : « L'histoire est comme la mer, belle par ce qu'elle efface : le flot qui vient enlève sur le sable la trace du flot qui est venu, on se dit seulement qu'il y en a eu, qu'il y en aura encore ; c'est là toute sa poésie et sa moralité peut-être ? » (16-17). Et il développe cette philosophie dans maints passages, où de plus il s'arrête pour marquer des différences entre les châteaux. On a vu l'impression laissée par celui de Blois. Le lendemain, dans un moment d'humeur moins facile qui s'explique par l'histoire même du château, il visite Chambord où il lit dans le livre des visiteurs les doléances légitimistes de « toute cette racaille de noblesse qui vit, comme le romantisme de M. de Marchangy, sur la sempiternelle poésie des tourelles, des

damoiselles, du palefroi, des fleurs de lis de l'oriflamme de Saint-Louis, du panache blanc, du droit divin et d'un tas d'autres sottises aussi innocentes » (18). Voici ce qu'il dit du château et il n'a pas tort :

« Ce n'est pas la ruine de partout, avec le luxe de ses débris noirs et verdâtres, la broderie de ses fleurs coquettes et ses draperies de verdure ondulant au vent, comme des lambeaux de damas. C'est au contraire une misère honteuse qui brosse son habit râpé et fait la décente. On répare le parquet dans cette pièce, on le laisse pourrir dans cette autre. Vous sentez partout un effort stérile pour conserver ce qui meurt et pour rappeler ce qui a fui. Chose étrange ! cela est triste et cela n'est pas grand... C'est comme une hôtellerie abandonnée où les voyageurs n'ont même pas laissé leurs noms aux murs... Dans la cour, un petit anon... tétait sa mère... Voilà ce qu'il y avait dans la cour d'honneur de Chambord ; voilà ses hôtes maintenant » (18, 20).

La maison à Nantes, où fut surprise la duchesse de Berry, est « discrète et froide »... « Habitée par deux vieilles filles dévotes, avec son étroite cour sombre..., son escalier de bois qui se pourrit à la pluie, elle a quelque chose de découragé, de ruiné, de honteux, comme si elle sentait jusque dans ses pierres l'amertume du souvenir » (53).

C'est au fond cette même interprétation de l'histoire qui se trouve ailleurs, mais vue avec d'autres lunettes, puisque les associations historiques sont tout autres.

Au château de Chenonceaux, dans lequel Flaubert était destiné à revenir en hôte honoré bien plus tard, « je ne sais quoi d'une suavité singulière, et d'une aristocratique sérénité transpire. Placé... à quelque distance du village, qui se tient respectueusement à l'écart,... son élégance est robuste et douce et son calme mélancolique sans ennui ni amertume » (29-30) ; mais même ici, où le jeune enthousiaste pense à Diane de Poitiers (16), la vue des portraits de Rabelais, de Gabrielle d'Estrées, d'Isabeau de Bavière le plonge dans une rêverie presque douloureuse et comme désabusée :

« Voilà une des tentations de l'histoire... On voudrait que leurs lèvres s'ouvrirent... C'est une curiosité irritante et séductrice, une

(16) C'est à propos de sa chambre que l'amoureux de Louise Colet remarque que dans la volupté « le plaisir n'était qu'imagination », et il ajoute : « Oh ! que je donnerais volontiers toutes les femmes de la terre pour avoir la momie de Cléopâtre » (35), déclaration qui éclaire singulièrement les images de ce voyage riche en aventures intérieures, et au delà de ce voyage, tout l'art de Flaubert.

envie rêveuse de savoir, comme on en a pour le passé d'une maîtresse afin d'être initié à tous les jours qu'elle a vécu sans vous et d'en avoir sa part » (30-31).

Ainsi tout devient un symbole pessimiste. Mais aucun de ces monuments n'est mort. Les voyageurs laissent Chenonceaux « dormant au bruit de sa rivière roucoulante » (36), et partout ils trouvent un passé vivant et peuplé de souvenirs flamboyants ou sombres, comme par exemple à Ambroise :

« Le château d'Amboise dominant la ville, qui semble jetée à ses pieds comme un tas de petits cailloux au bas d'un rocher, a une noble et imposante figure de château fort, avec... la couleur fauve de ses murs rendue plus sombre par les fleurs qui pendent d'en haut, comme un panache joyeux sur le front bronzé d'un vieux soudard...; la tour de gauche est superbe... un de ces monuments parlants qui semblent vivre et qui vous tiennent tout rêveurs sous eux, ainsi que ces portraits dont on n'a pas connu les originaux et qu'on se met à aimer sans savoir pourquoi... Et là, sans méditer sur rien, sans phraser, même intérieurement, sur quoi que ce soit, je songeais aux cottes de maille souples comme des gants..., aux assauts de nuit, hurlants, désespérés..., à Louis XI, aux ravenelles, aux oiseaux, aux beaux lierres lustrés, aux ronces toutes chauves, savourant ainsi dans ma dégustation rêveuse et nonchalante des hommes ce qu'ils ont le plus grand : leur souvenir ; de la nature, ce qu'elle a de plus beau : ses envahissements ironiques et son éternel sourire » (22, 23, 24).

Les envahissements ironiques de la nature et son éternel sourire ! On les retrouve partout dans les belles pages de cette randonnée à travers les châteaux. Comme dans les passages précédents et ceux qui suivent, inspirés par des visites à Tiffauges et à Clisson, l'auteur commence par animer d'une vie intense ou rêveuse, et châteaux et nature, pour montrer finalement tout ce qu'il y a de poétique et de profondément émouvant et vrai dans les harmonies complexes et les discordances secondaires qui s'établissent entre ruines et nature.

« Tout à coup un souffle de vent est venu, doux et long comme un soupir qui s'exhale, et les herbes... ont toutes frémi, les feuilles des lierres ont toutes frissonné ensemble... Pas un bruit ! Ce château est un fantôme, muet, abandonné dans cette campagne déserte ; il a l'air maudit et plein de ressouvenances farouches » (76-77).

« Le château de Clisson montre sa tête ébréchée par-dessus les grands arbres... On voit debout, hardi et dur, sur le fossé où il s'appuie..., un grand pan de muraille tout couronné de mâchicoulis éventrés, tout empanaché d'arbres et tout tapissé de lierres, dont la masse ample et nourrie, découpée sur la pierre grise en déchirures

et en fusées, frissonne au vent dans toute sa longueur et semble un immense voile vert que le géant couché remue, en rêvant, sur ses épaules... Les herbes sont hautes et sombres... ; le tronc des lierres... soulève les murs comme des leviers... Un arbre vert a percé l'épaisseur de la muraille et... a poussé tout à l'aise l'irradiation de ses rameaux... La porte, avec sa vigoureuse ogive un peu cintrée, et ses deux baies servant à relever le pont-levis, a l'air d'un grand casque qui regarde par les trous de sa visière. Entré dans l'intérieur, vous êtes surpris, émerveillé par le mélange des ruines et des arbres, la ruine faisant valoir la jeunesse des arbres, et cette verdure rendant plus âpre la tristesse de la ruine. Voilà bien l'éternel et beau rire, le rire éclatant de la nature sur le squelette des choses ; toutes les insolences de sa richesse, la grâce profonde de ses fantaisies, les envahissements de son silence. Un enthousiasme grave vous prend à l'âme ; on sent que la sève coule dans les arbres et que les herbes poussent, en même temps que les pierres s'écaillent et que les murailles s'affaissent. Un art sublime a arrangé, dans l'accord suprême des discordances secondaires, la forme vagabonde des lierres au galbe sinueux des ruines, la chevelure des ronces au fouillis des pierres éboulées, la transparence de l'air aux saillies résistantes des masses, la teinte du ciel à la teinte du sol, et vous tressaillez intérieurement comme si cette double vie fonctionnait en vous-même, tant survient, brutale et immédiate, la perception de ses développements... Les insectes grimpent contre les murs, le ciel brille et la ruine assoupie continue son sommeil. Après sa triple enceinte, ses donjons, ses cours, ses mâchicoulis, ses souterrains, ses remparts mis les uns sur les autres, comme... cuirasse sur cuirasse, le vieux château de Clisson se peut reconstruire en entier... Le souvenir des rudes existences d'autrefois en découle de lui-même, avec l'émanation des orties et la fraîcheur des lierres » (63, 64, 65).

Les figures suivantes sont elles aussi baignées de sous-entendus historiques, ethniques, ou géographiques, les unes rapidement tracées, les autres brossées en larges gestes et rendant admirablement la couleur ou l'impression voulue. Comme celles employées pour les châteaux, elles contiennent surtout des notations de forme, et ces notations sont souvent d'une justesse qui prouve que l'auteur se souciait de bien voir en même temps que de bien sentir. Les provinces, les villes ou les maisons ont, comme les châteaux, leurs physionomies particulières (17).

Jusqu'à Tours... « la campagne est... riche et bien portante, sans les exubérances de la Normandie, ni les finesses de lumière du Midi... Le vent est tiède sans volupté... » On a vu ailleurs quelle impression le paysage tourangeau faisait sur

(17) « Sans enseigne nous aurions bien reconnu l'auberge, les maisons ainsi que l'homme ayant leur métier inscrit sur la figure » (223).

Flaubert à l'occasion du voyage aux Pyrénées : c'était un paysage bourgeois, un refrain de Charles d'Orléans, d'une platitude toute française (N. V., I, 345, 346, 347). Cette fois il s'exprime ainsi :

« Tout le paysage joli, varié dans sa monotonie, léger, gracieux, mais d'une beauté qui caresse sans captiver, qui charme sans séduire et qui, en un mot, a plus de bon sens que de grandeur et plus d'esprit que de poésie : c'est la France » (36).

Blois, où planaient des souvenirs de l'auteur de *Marion de Lorme*, charma les voyageurs.

« Nous demandions à l'air, aux arbres, aux murs, à ce je ne sais quoi de persistant et d'individuel qui réside en un lieu, en constitue la couleur et en est l'âme, le secret des premières floraisons du grand homme... Que de rêves devenus des marbres ont éclos... par ces beaux soirs ardents et tristes comme le premier amour, quand le ciel est rayé de longues lignes droites et que les essais de mouchers tournent dans l'air comme des roues d'or... On sent que tous les jours doivent s'y passer pareils, qu'ils doivent y être, à cette calme monotonie, douce pourtant comme la sonnerie du cadran des églises, pleins de mélancolie savoureuse et de langueurs émouvantes » (10-11).

Nantes n'a pas l'alignement de Bordeaux, « bel homme bien cravaté » (ce qui est un souvenir ironique du voyage aux Pyrénées). Il continue par un mot profond :

« Ça ne vaut pas Rouen qui serait beau si on ne l'embellissait et que j'aimerais si je n'y étais né. Du haut de la cathédrale, pourtant, on découvre un horizon qui vous récompense... : en bas, à pic, les maisons se pressent et tassent leurs toits comme les chapeaux pointus d'une foule qui se serre aux épaules... La campagne est vaste, plus vivante... du côté de la Touraine, mais monotone et comme engourdie... du côté de la mer » (48-49).

L'aspect général de Saint-Malo reflète son histoire et sa situation géographique ; et cela est vrai aussi du cimetière de Quiberon ou des créneaux du château de Combourg, hanté par le souvenir de René :

« Saint-Malo, bâti sur la mer et clos de remparts, semble, lorsqu'on arrive, une couronne de pierres posées sur les flots dont les mâchicoulis sont les fleurons » (293).

« Dans l'intérieur de la ville, vous passez par de petites rues tortueuses, entre des maisons hautes ; c'est noir et puant comme la cale d'un vaisseau. Ça sent Terre-Neuve et la viande salée, l'odeur rance des longs voyages » (293).

(A Combourg) « Quatre grosses tours, rejointes par des courtines, laissent voir sous leur toit pointu les trous de leurs créneaux qui ressemblent aux sabords d'un navire » (321).

« Tout le passé de Quiberon se résume dans un massacre. Sa plus rare curiosité est un cimetière ; il est plein, il regorge, il fait craquer ses murs, il déborde dans la rue. Les pierres tassées se brisent aux angles, montent les unes sur les autres, se submergent et se confondent, comme si les morts, gênés dessous, soulevaient leurs épaules pour sortir de leurs tombeaux. On dirait de quelque océan pétrifié dont toutes les tombes font les vagues et où les croix seraient les mâts des vaisseaux perdus » (111) (18).

A ce groupe d'images tirées principalement des bateaux se rattachent celles qui comparent divers aspects de la côte maritime avec l'eau, et il est très intéressant de noter que, si l'eau ne contribue pas pour une proportion très grande aux métaphores dans ce récit, tous les exemples tirés de cette source à une seule exception près se trouvent dans la partie qui narre les flâneries au bord ou près du bord de la mer, et cette seule exception fait partie d'un passage décrivant un château de la Loire avec son fossé.

Voici quelques-unes de ces images, et en commençant par un bel adieu adressé à Chateaubriand couché dans son îlot de Grand-Bey, et dont on ne pourra citer que quelques lignes :

« Il dormira là-dessous, la tête tournée vers la mer ; dans ce sépulcre bâti sur un écueil, son immortalité sera comme fut sa vie, déserte des autres et tout entourée d'orages. Les vagues avec les siècles murmureront longtemps autour de ce grand souvenir... ; elles lui apporteront la volupté mélancolique des horizons et la caresse des larges brises » (295).

« La mer pétillait, un vent sec et âpre soufflait sur les jones des dunes, et, comme une nappe d'eau qui eût passé dessus, les courbait » (135).

« L'on reconnaît encore dans la cour le large sillon des douves qui, montant petit à petit, en gagne le niveau, ainsi que sur l'onde, le sillage d'une barque qui s'efface en s'étalant... on découvre la mer au bout d'un champ » (265-266).

« Il passa une hirondelle, nous la regardâmes voler ; elle venait de la mer, elle montait doucement, coupant au tranchant de ses plumes l'air fluide et lumineux où ses ailes nageaient en plein et semblaient jouir de se déployer toutes libres » (123) (19).

(18) Dans *Atala*, la petite croix se montre « au-dessus de la mort, comme on aperçoit encore le mât d'un vaisseau qui a fait naufrage » (éd. Garnier, p. 66).

(19) Il est intéressant de comparer le style nerveux et ramassé de ces quelques lignes, qui rendent de si nettes impressions de mouvement, de lumière

Au Mont-Saint-Michel et sur la plage immense qui l'environne, Flaubert voit peu de la mer, sauf à la marée haute, mais l'idée de sa proximité est constamment présente à son esprit, et cette préoccupation est largement reflétée dans les images :

« On dirait un désert dont la mer s'est retirée. Des langues de sable... se rident comme une onde sous de grandes lignes courbes, arabesques géantes que le vent s'amuse à dessiner sur la surface. Les flots sont loin, si reculés qu'on ne les voit plus, qu'on n'entend pas leur bruit, mais je ne sais quel vague murmure, insaisissable, aérien, comme la voix même de la solitude... A mi-côte, étagées comme elles peuvent, quelques maisons, dépassant la ceinture blanche de la muraille et dominées par la masse brune de l'église, clapotent leurs couleurs vives entre ces deux grandes teintes unies... La chaise de poste allait devant nous, nous la suivions de loin... et sa capote que l'on apercevait seule, s'enfuyant, avait l'air d'un gros crabe qui se traînait sur la grève... Sur l'écu de la seconde [porte], des lignes onduleuses taillées dans la pierre semblent figurer des flots... Par la porte ouverte [de l'église] le grand jour entrant faisait ruisseler ses effluves sur les pans sombres de l'édifice... Tombe-laine ! d'où vient ce nom... ? Vague histoire de femme et d'amour qui flotte sur cet écueil » (310, 311, 312, 316, 318) (20).

A la comparaison avec un crabe se rattachent d'autres images tirées de la vie maritime, assez fréquentes pour donner à ce groupe d'habitude négligeable une importance exceptionnelle : « A Roscoff on voit la mer... toute tachetée d'îlots noirs, bombés comme des dos de tortue » (264) ; « La Méditerranée, comme un immense bassin d'azur dans sa conque de rochers » (257-258).

Il est intéressant de comparer l'emploi de toutes ces images inspirées par la proximité de la mer avec les métaphores relativement rares et très banales tirées des arbres (21), qui se trouvent dans la première partie du récit, consacrée à la Touraine riche en arbres comparativement aux étendues plutôt désertiques

et même de contour, avec celui d'autres périodes romantiques telles que l'adieu à René. On retrouvera ces deux styles-là dans les grands romans, ainsi que cette recherche patiente de l'image en rapport avec le milieu.

(20) Parmi les autres images d'eau, dont quelques-unes sont à peine des images à vrai dire, mais qui se trouvent toutes dans les parties du livre consacrées à la Bretagne maritime, il suffit de mentionner les flots d'hommes qui assistent, un jour de pluie, aux funérailles d'un matelot dont la femme pleure comme un orage (106) ; une houle d'hommes (199), des cheveux de Bretons qui coulent à flots égaux sur les épaules (186), ou se déroulent en cascade (202), des routes qui nagent dans la verdure et dont les herbes coulent entre deux murs (256), etc.

(21) Voir « fûts de pierres... troncs d'arbres... bâton de houx découpé » (51) ; « cheveux humides... branches de saule » (61-62) ; « triple enceinte... écorce sur écorce » (65),

de la Bretagne maritime. Et il n'y a presque pas d'images empruntées aux pays lointains (22). Ce n'est ici qu'une autre indication que pendant ce voyage et pendant sa rédaction, volontairement et instinctivement, Flaubert se servait d'images appropriées à la géographie et à l'histoire des lieux visités. Depuis longtemps, et notamment pendant les deux voyages dans le Midi, il avait l'habitude de choisir des métaphores en rapport avec l'histoire, mais dans cette œuvre pour la première fois il y a l'évidence certaine qu'il emploie systématiquement des images pour des raisons de proximité, à tel point que la distribution même des différentes sources reflète cette préoccupation.

*
* *

Il va sans dire que notre voyageur, épris de formes et de couleurs, ne passe pas tout son temps à chercher dans la nature et les monuments de larges symboles historiques ou philosophiques, ou même des rapports de juxtaposition. Dans les pages précédentes on a vu un grand nombre d'images rendant avec netteté les contours et parfois les mouvements et couleurs. On pourrait y ajouter une longue liste, surtout d'images de forme. Beaucoup d'entre elles n'ont d'intéressant que leur justesse objective, étant en elles-mêmes de simples parallèles dépourvus de toute autre valeur (23). Mais c'est déjà beaucoup que de bien voir, et ces notations indiquent bien que déjà Flaubert aime le petit détail en même temps que les grands ensembles. C'est ainsi qu'il note

(22) « Moresques » (220) ; « manche d'ombrelle chinoise » (24) ; « rata-tiné... singe » (114). Cf. les nombreuses évocations de l'Orient dans les notes du premier voyage.

(23) En voici quelques-unes groupées d'après leurs sources : une campagne sillonnée en balafres noires par les haies (181) ; une route nageant dans la verdure (256) ; la mer ayant le doux mouvement d'une poitrine endormie (115) ; des rochers qui à mesure qu'on approche se multiplient comme des fantômes noirs qui sortent de dessous terre (124) ; un rideau d'ormeaux (266) ; des branches formant filet (286) ; un courant d'eau qui déchirant sa nappe sur des rochers forme comme les arrachures blanches d'un grand voile étendu que le vent ferait soulever (155) ; une route en ruban blanc (261) ; une pluie fine tombant en voile uni (180) ; une couronne de peupliers et une frange de roseaux (36) ; des murs livides comme le fond des vieux abreuvoirs (77) ; une vieille cheminée couronnée de plantes comme une jardinière (77) ; des arbres recouvrant un chemin comme des berceaux (36) ; la mer plate comme un miroir (116) ; deux rivières qui entourent une ville comme un bracelet (155) ; la chapelle d'Amboise, « bijou d'orfèvrerie du xvi^e siècle, taillé à jour comme un manche d'ombrelle chinoise » (23) ; de petites routes qui serpentent comme des sentiers (155) ; une figure ridée et racornie comme une pomme de rainette (114, cf. *Bov.*, 208) ; les flancs d'un baigneur, lisses comme de l'ivoire (297) ; les sables qui semblent onduler grâce à leurs miroitements (135) ; etc.

la porte d'une chambre qui se ferme avec un crochet qu'on met du dehors, comme celle des granges (226), ou des joues minces comme des aiguilles (135), ou une servante ayant un bonnet à barbes retroussées comme les soubrettes de Molière (267).



On n'a qu'à lire rapidement au hasard dans le livre pour se rendre compte du fait que déjà Flaubert porte une attention minutieuse et amoureuse aux jeux de couleur (24) et surtout de lumière et d'ombre. Du reste on l'a observé déjà dans les œuvres précédentes.

Etant de nature artiste, n'arrive-t-il pas à écrire qu' « il semble que Quimperlé n'est venu au monde que pour être un sujet d'aquarelle » (156) et que, dans l'église Sainte-Croix, « la lumière arrivant d'en haut par de longues fenêtres étroites descend presque perpendiculaire, comme le jour des ateliers, et déverse sur vous une sérénité blanche et pacifique » (161) ?

Mais son vocabulaire des couleurs est encore relativement pauvre. Il voit avec netteté mais ne trouve pas toujours le mot, ou il se sert des mots excellents mais banaux de tout le monde, ce qui n'est pas nécessairement une mauvaise chose. Toutefois on peut citer quelques images ayant une valeur de verbe, d'épithète ou d'adverbe, et qui témoignent de l'effort qu'il fait pour atteindre à une netteté objective tout en évitant la banalité, et parfois en y ajoutant des impressions de forme ou en y fondant des valeurs secondaires. En voici quelques-unes appliquées à la nature ou aux monuments : « Une mousse rousse comme du velours râpé s'étend à perte de vue » (218) ; « les murailles nues ont une couleur de suie et de bronze, dont les tons tranchants se fondent l'un dans l'autre et qui capricieusement s'allongent sur la pierre comme les lambeaux inégaux d'une draperie déchirée » (257). On a vu le soleil au Mont-Saint-Michel qui fait ruisseler ses effluves sur les murs (316) (25), et « à mi-côte... quelques maisons, dépassant la ceinture blanche de la muraille et dominées par la masse brune de l'église, clapotent leurs couleurs vives

(24) Ne va-t-il pas jusqu'à noter, à l'abattoir de Quimper, dans le corps d'un bœuf qu'on éventre, « un tas de choses rouges, vertes et noires, qui avaient des couleurs superbes » (174) ?

(25) On sait que c'est à Hugo qu'incombe l'honneur d'avoir mis à la mode les habits « ruisselants de pierreries », etc. Voir Huguet, *La couleur...*, dans... *Victor Hugo*, p. 231.

entre ces deux grandes teintes unies » (311). Une grève couverte de vase est « glacée comme une crème » (303).

Ailleurs il note « une femme en prières... dont le teint était blanc comme la cire des cierges » (165) ; une tête de sauvage qui a « des teintes d'acier et de vieil argent » (61) ; le noir uni d'une peau de nègre qui a « un reflet bleu d'acier » (243) ; un cul-de-sac noir, et comme rempli de bitume (13) ; des cheveux « noir de suie » ; des nuages qui roulent une poudre d'or (130), etc.

De tels exemples, choisis parmi les meilleurs, ne donnent qu'une faible idée de la réelle valeur des très nombreuses descriptions de paysages et de scènes marines où se font sentir un tempérament d'artiste profondément amoureux du monde des lignes et des lumières, un œil d'artiste déjà exercé à observer en connaisseur, une discrimination d'artiste habile à choisir les détails frappants ou typiques, et une main d'artiste qui, sans être encore très sûre et sans avoir encore à sa disposition une palette très variée, sait cependant broser d'admirables paysages aussi vivants qu'ils sont harmonieusement composés. Il y a encore beaucoup de Chateaubriand dans ces pages, ce qui n'est pas un mince éloge, mais par contre l'esprit de l'auteur est indiscutablement en marche vers une objectivité plus pure.

Si l'on doutait de l'amour profond que Flaubert avait pour la nature, pour la nature en elle-même, on n'aurait pour être convaincu qu'à lire maintes pages de ce livre (26). Il en est ainsi par exemple des pages 126 à 132, racontant une longue randonnée par les champs et par les grèves de Belle-Isle. Dans ce passage, l'auteur est tour à tour romantique effréné et réaliste pénétrant, mais également sincère et convaincu dans les deux rôles, les descriptions restant le plus souvent nettes et les commentaires atteignant l'extase panthéiste, sans que les deux se confondent et se nuisent. Du reste, le romantique et le réaliste en lui ne

(26) Si Flaubert aimait la nature, toutefois il n'aimait pas tous les aspects de la nature, ou il ne les aimait pas toujours uniformément. On sait comme il se fatiguait à la longue des études architecturales en voyage, à moins qu'elles ne se rattachassent intimement à l'histoire chatoyante ou rouge. Devant certains paysages aussi il se lassait en fin de compte, comme on l'a vu en parlant des Pyrénées. D'autres paysages, qui ont le tort d'être trop fertiles et qui par conséquent ont été trop transformés par la « rapacité humaine », ne l'intéressaient point. Sur Ys, sur Herbadilla, villes qui n'existent pas, il y aurait beaucoup à dire, dit-il, mais quant à Landivisiau, coin le plus fertile de la Bretagne qui expédie de grandes quantités de betteraves et de pommes de terre aux îles voisines, l'homme le plus prolige serait forcé d'être concis. « Je remarque que les bons pays sont généralement les plus laids, ils ressemblent aux femmes vertueuses ; on les estime, mais on passe outre pour en trouver d'autres » (264).

sont point aussi irréconciliables que l'on pourrait le croire, l'enthousiasme de Flaubert pour la nature étant provoqué par l'artiste en lui épris de la lumière, de la couleur, des lignes, des sons et des odeurs. Quant aux images, elles sont par moment fréquentes, intéressantes et utiles, mais celles qui sont appliquées au monde extérieur ne sont pas indispensables à la beauté et à la netteté de ce passage. Cependant elles ont leur rôle à jouer, comme on peut s'en rendre compte par les fragments de citations qui suivent.

Les promeneurs s'avancent et Flaubert note les changements dans le panorama, et alors décrit des grottes visitées, cette fois en ayant recours à des métaphores de forme empruntées à l'architecture, et de couleur et de lumière empruntées un peu partout. Après des développements purement objectifs, il glisse subitement dans le subjectif, sort de nouveau, pour se plonger pour de bon dans les profondeurs d'un mysticisme qui représente admirablement son panthéisme esthétique et sentimental, et ici encore, le métaphorisme ne lui est point inutile :

« Elles s'ouvraient toujours par de grandes ogives, droites ou penchées, poussant leurs jets hardis sur d'énormes pans de rocs aux coupes régulières. Noires et veinées de violet, rouges comme du feu... Il y en avait une, couleur d'argent, que traversaient des veines de sang... Au fond de l'une d'elles, sous un cintre allongé, un lit de gravier blanc et poli, que la marée sans doute retournait et refaisait chaque jour, semblait être là pour y recevoir au sortir des flots le corps de la Naiade... Le soleil se couchait... (128) le ciel rayé de longues lignes orange avait l'air balayé comme par de grands coups de vent. Sa lumière reflétée sur les flots les dorait d'une moire chatoyante... ; sur le sable, elle... faisait briller... un semis d'acier... C'était l'heure où les ombres sont longues... On eût dit que le ciel s'agrandissait et que toute la nature changeait de visage... (129) et puis c'était la brise qui passait, comme d'invisibles baisers qui nous coulaient sur la figure, c'était... des nuages allant vite, roulant une poudre d'or... Nous nous roulions l'esprit dans la profusion de ces splendeurs... A force de nous en pénétrer, d'y entrer, nous devenions nature aussi... Ainsi que dans les transports de l'amour, on souhaite plus de mains pour palper, plus de lèvres pour baiser, plus d'yeux pour voir, plus d'âme pour aimer, nous étalant sur la nature, nous regrettions que nos yeux ne pussent aller jusqu'au sein des rochers, jusqu'au fond des mers, jusqu'au bout du ciel... Mais l'homme n'est fait pour goûter chaque jour que peu de nourriture, de couleurs, de sons, de sentiments, d'idées ; ce qui dépasse la mesure le fatigue ou le grise ; c'est l'idiotisme de l'ivrogne, c'est la folie de l'extatique. Ah ! que notre verre est petit, mon Dieu ! que notre soif est grande ! que notre tête est faible ! Ce soir-là nous n'avions plus la nôtre parfaitement d'aplomb... les nerfs vibraient comme les cordes d'une harpe que l'on a trop pincée » (131).

Il faut lire ces pages dans le texte complet, pour les bien goûter, dans le jeu multiple des impressions sensorielles et émotives de tous genres qui se fondent en une large harmonie, lâche mais saisissante. Et cette extase, c'est celle de Smarh et surtout c'est la tentation suprême de cet autre Flaubert, Saint Antoine, panthéiste frénétique haletant après le sein du grand Tout (27). Quant à ces nerfs qui vibrent comme une lyre, c'est Mâtho qui les aura dans la scène de la tente (*Sal.*, 264) (28).

La nature architecturale de la vision objective chez Flaubert, là où il est question de larges masses, paraît dans la première partie de ce long passage, et se retrouvera très souvent pendant le voyage en Egypte et en Grèce, ainsi que dans *Salammbô*. Cette tendance a son explication dans son tempérament d'artiste toujours à la recherche de l'harmonie dans les contradictions, ainsi que dans son sens historique, presque toujours en éveil (29). Elle est illustrée par le passage suivant décrivant l'aspect général du littoral près de Landévennec :

« Chaque golfe est resserré entre deux montagnes..., rien n'est beau comme ces grandes pentes vertes dressées presque d'aplomb sur l'étendue verte de la mer. Les collines se bombent à leur faite, épatent leur base, se creusent à l'horizon dans un évasement élargi qui regagne les plateaux, et avec la courbe gracieuse d'un plein cintre mauresque, se relie l'une à l'autre, continuant ainsi, en le répétant sur chacune, la couleur de leur verdure et le mouvement de leurs terrains » (219-220) (30).

Dans ces lignes où l'image précise l'impression que l'écrivain veut laisser, la couleur vient suppléer à la forme en servant à mieux indiquer les contours. Dans la description ci-dessous, qui fait suite à celle du tombeau sur l'îlot du Grand-Bey, et qui semble nettement inspirée par l'ombre du grand René tout en ayant plus de netteté que n'a souvent Chateaubriand, ce sont les impressions de contour, les suggestions de mouvement et d'im-

(27) Le panthéisme de notre disciple de Spinoza, panthéisme qui joue un très grand rôle dans son art et qui trouve dans le symbolisme un puissant auxiliaire, est très nettement exprimé pages 60, 61, dans le récit de la visite au musée de Nantes.

(28) Les monuments de Saint-Malo inspirent une longue évocation émue de « ce prodigieux xvi^e siècle », époque où « l'instrument humain a vibré de toutes ses cordes » (287).

(29) Il faut aussi se rappeler les images de statues et de tableaux déjà notées.

(30) Naturellement ce n'est pas ici le sens historique qui suscite l'image, puisque le plein cintre mauresque n'est guère chez lui en Bretagne.

mobilité qui viennent s'ajouter aux notations principales de lumière et de couleur et des harmonies qui s'établissent entre elles, pour achever un tableau complet et indiquer l'état d'âme que ce tableau fait naître. Mais cette fois l'expression est plus torturée, moins nature :

« Pas une ride ne plissait la surface immobile de l'océan sur lequel le soleil à son coucher versait sa couleur d'or. Bleuâtre sur les côtes seulement, et comme s'y évaporant dans la brume, partout ailleurs la mer était rouge... Le soleil n'avait plus ses rayons ; ils étaient tombés de sa face et noyant leur lumière dans l'eau semblaient flotter sur elle. Il descendit en tirant à lui du ciel la teinte rose... Bientôt il toucha les flots, rognâ dessus son disque rond, s'y enfonça... et quand, à la place où il avait sombré, son reflet n'ondula plus, il sembla qu'une tristesse tout à coup était survenue sur la mer » (296).



Dans ce chapitre on s'est occupé presque exclusivement de la nature, et des monuments du passé. Mais en parlant de ces monuments et même de cette nature, on n'oubliait pas pour cela l'homme, qui était sans cesse présent à l'esprit de Flaubert.

L'on a vu quelques passages où il est directement question du peuple breton. Mais ces hommes, c'était le passé ou une autre race qu'ils représentaient, et il n'était guère question là de faire œuvre de peintre, sans préoccupation d'interprétation subjective. A vrai dire, en ce qui concerne les humains, l'objectivité complète est bien rare dans ce livre. Mais il y a un certain nombre de passages composés avec un souci réaliste très évident, et ces passages donnent quelques images intéressantes.

Si on laisse de côté les tableaux et statues des musées, qui sont souvent décrits avec une netteté et une sûreté admirables, on peut mentionner des développements déjà notés par Descharmes, tels que la scène de l'enterrement du matelot noyé, à Carnac (105, 107) ; celle de la ménagerie à Brest (250, 255) ; la procession religieuse à Quimper (187, 190) ; la « magistrale caricature de la poste d'Auray » (114, 136, 138-139) ; l'inauguration d'une aire à battre (197). Il faudrait y ajouter les scènes décrivant deux femmes blessées dans une querelle, et la digne conduite des représentants de la loi en cette circonstance (198-203) ; les esquisses de bourgeois en chemin de fer (9) ; le fameux M. Genès, « marchand d'hommes » (229, 232 et *passim*) ; les commis-voyageurs rencontrés en route (133, 134, 137). Mais si ces passages sont écrits avec une puissance descriptive peu ordinaire, par con-

tre la verve et la fantaisie ironiques de Flaubert y ont leur large place, et le plus souvent les images mettent en lumière ce côté subjectif, tandis que dans les parties purement objectives l'auteur a moins souvent recours à l'expression figurée. On remettra donc l'examen de ces passages à une autre page, ainsi que celui de quelques autres développements relatifs non plus à l'homme mais à ses produits ou à son travail, telles la description de l'abattoir de Quimper (174), celle du bagne à Brest (239-241), ou de la chambre qu'occupaient les deux voyageurs à Daoulas et du bonnet de nuit qu'ils trouvèrent sous leur oreiller (226-227).

Si dans la plupart de ces passages il y a un jeu constant entre l'artiste et le satiriste, il ne se peut pas que notre païen amoureux de la plastique ne trouve pas en voyage de bonnes occasions pour s'enthousiasmer en artiste devant le corps humain (31). On a déjà vu que la belle chevelure des Bretons tombant en flots et en cascades lui causa un plaisir infini, et que dans leurs costumes exactement adaptés à leur travail, il voyait un symbole des accords entre l'homme vrai et naturel et les choses. Il note avec délices telle attitude, tel geste d'un garçon dont le pied chaussé de gros sabots était cependant « léger comme celui d'un chamois. Il s'arrêta... pour renouer la boucle de sa jarrettière, nous vîmes de profil sa figure pâle sur laquelle, dans cette pose, sa grande chevelure s'avancait comme une draperie et pendait jusqu'au coude » (161). Ailleurs la vue d'un groupe de garçons sortant d'un bain de mer inspire quelques lignes concises qui font penser à plus d'une ligne de *Salammbô* ou d'*Hérodias*. Mais l'image y ajoute peu, pas plus que dans une magistrale évocation et défense de la plastique qui suit ce passage, et qui est inspirée par la vue d'un homme aux proportions harmonieuses et robustes qui lui aussi sort, tout nu, de l'eau. Les impressions de forme, de geste, de mouvement, et de couleur sont rapidement et admirablement

(31) L'enthousiasme que Flaubert éprouva pour le portrait de « la Camargo », par Lancret, au musée de Nantes, se joignant à la puissance évocatrice de ce nom et des associations qu'il suggère, suffit pour susciter le cri suivant : « La Camargo ! quel nom ! est-ce qu'il n'est pas tout résonnant de grelots vermeils ? » (56), et alors suit un mélange de suggestions de mouvements de danse, de poudre d'iris, de jasmin d'Espagne, de rotules blanches, porcelaines de Saxe, pastels, etc. Parfois, c'est le monde des sentiments qui est appelé à traduire directement une sensation. En mer, un mousse chantait, et « cela s'en allait doux et triste sur la mer, comme dans une âme un souvenir confus qui passe » (133). Ce procédé, avec une application toute différente, se retrouve ailleurs où un escalier à marches vermoulues « craquait sous nos pas comme l'âme d'une femme sensible sous une désillusion nouvelle » (226), ce qui prépare le récit de leur arrivée dans une petite chambre sordide où nos voyageurs sont appelés à gîter pour la nuit.

notées, et alors l'auteur admirateur s'élance dans deux pages émues où entrent en contraste la beauté naturelle, et la laideur de la vie moderne.

« Le tailleur est le roi du siècle, la feuille de vigne en est le symbole ; lois, arts, politique, caleçon partout ! Libertés menteuses, meubles plaqués, peinture à la détrempe, le public aime ça. Donnez-lui-en, fourrez-lui-en, gorgez cet imbécile. » (299-300).

Faites tout cela, mais n'oubliez pas ceci :

« La plastique..., mieux que toutes les rhétoriques du monde, enseigne à celui qui la contemple la gradation des proportions, la fusion des plans, l'harmonie enfin ! Les races antiques, par le seul fait de leur existence, ont ainsi détrempe sur les œuvres des maîtres, la pureté de leur sang avec la noblesse de leurs attitudes. J'entends confusément dans Juvénal des râles de gladiateurs ; Tacite a des tournures qui ressemblent à des draperies de laticlave, et certains vers d'Horace ont des reins d'esclave grecque avec des balancements de hanche, et des brèves et des longues qui sonnent comme des crotales » (299).

« Oh ! que la forme humaine est belle quand elle apparaît dans sa liberté native, telle qu'elle fut créée au premier jour du monde » (298). Ce n'est pas pour rien que Flaubert avait passé tant de temps dans l'atelier de Pradier. Mais l'image ne trouve pas dans cette œuvre une large place dans la description des contours et mouvements humains, la matière vivante ayant été sans doute trop neuve, comme l'avaient été les montagnes dans le voyage aux Pyrénées. Mais l'observation amoureuse y est, et le reste viendra. En attendant, les cous de cygne, les croupes d'albâtre ont disparu (32), et le souffle épique en parodie s'est développé.

Voici où mène la simple vue d'un chapeau :

« Quel chapeau !... quel osier ! du bronzé plutôt, planisphère dur et compact... L'homme qu'il recouvrait disparaissait dessous... et il le portait cependant (je l'ai vu tourner la tête). Quelle constitution ! quels muscles cervicaux ! quelle force dans les vertèbres ! Mais aussi quelle ampleur ! Il projette une ombre tout à l'entour de lui, et son

(32) Il y a çà et là des notations d'apparence réaliste, par exemple une vieille femme dont « la peau bistrée est plissée comme du parchemin » (200), image qui remonte toutefois non seulement au voyage en famille (N. V., I, 7) mais à *Quidquid volueris* (O. J., I, p. 231). Dans le carnet de ce voyage en famille, le *prefetto* de la Bibliothèque Ambrosienne à Milan est noté comme « sec et grand, la tournure d'un in-folio mince » (N. V., I, 37). Ce procédé choisi pour des raisons de coexistence se trouve dans une page du récit breton, où les capuchons et bonnets d'un groupe de femmes à un enterrement semblent de loin « un grand lineul qui ondoie » (107).

maître ne doit jamais jouir du soleil. Ah ! quel chapeau ! C'est un couvercle de chaudière à vapeur surmonté d'une colonne, ça ferait un four en y pratiquant des meurtrières ! Il y a des choses inébranlables : le Simplon et l'impudence des critiques, des choses solides : l'arc de l'Etoile et le français de La Bruyère, des choses lourdes : le plomb, le bouilli et M. Nisard, des choses grandes : le nez de mon frère, l'*Hamlet* de Shakespeare et la tabatière de Bouilhet, mais je n'ai rien vu d'aussi solide, d'aussi inébranlable, d'aussi grand et d'aussi lourd que ce chapeau de Plouharnel ! » (139).

Certaine M^{me} Maillart, propriétaire d'un hôtel, assez tentante à voir, disparaît sous les colliers, les breloques, les bagues, les bracelets qui donnent aux voyageurs une impression « défavorable pour ses mœurs », mais ils découvrent qu'elle possède aussi une boutique de curiosités, et qu'elle orne son corps « non pour le mieux vendre, mais pour en faire une étagère » (309).

Après avoir lu tous ces passages où le bas, l'anti-naturel et le laidement utile sont assez joyeusement flétris, on voit maintenant en quoi l'utile est utile, à quoi sert l'imbécillité. Flaubert ne les hait pas, à condition qu'ils prennent les proportions d'une « stupidité gigantesque » ; au contraire il les adore parce qu'ils lui inspirent des élans lyriques à rebours dont il a besoin. On comprend bien que notre philosophe ambulant se donne la peine de noter jusqu'aux moindres gestes et jusqu'aux paroles les plus insignifiantes du fameux M. Genès, grand causeur et voltairien, « bête comme un juge et aussi assommant que la biographie des hommes utiles » (231). Sentant qu'« il est parfois très doux de causer avec des imbéciles », il passe des heures à faire parler deux commis-voyageurs qui « voyageaient dans les draps » (138, 133), ou à écouter et à observer à Saint-Pol « une espèce de monsieur en redingote gris clair » qui représente les arts, étant professeur de musique au collège de la ville. « Toute la société le respecte. La bonne opinion qu'il a de lui-même sort de son sourire, de ses paroles, de son silence, de ses gestes, de sa coiffure, et ruisselle comme une sueur sur toute sa sale personne » (268). L'art histrionique est représenté par un « montreur ou éditeur » de phénomènes, qui « criait à se lancer les poumons par la bouche » et annonçait des combats d'animaux féroces. Mais celui-ci du moins était un vrai artiste : pendant les luttes entre chiens, etc., « aussi sérieux qu'un chef d'orchestre à son pupitre, il absorbait en lui cette harmonie discordante, la dirigeait, la renforçait » (254) et il finit par oublier son rôle pour applaudir, aboyer, faire le geste d'un chien qui attaque, devenir bête féroce lui-même, et on peut être sûr que Flaubert approuve le « bovarysme » de son mon-

treur, si étroitement apparenté à son propre art à lui. A Pont-l'Abbé, les gendarmes refusent de croire que nos deux « contemplateurs humoristiques et rêveurs littéraires » cheminent à pied pour leur récréation personnelle, et ils leur attribuent toutes sortes de missions secrètes, ce qui fait que ceux-ci se mettent au lit « en riant de cette perversité grande qui fait de la vie humaine l'appendice de la boutique..., ne la croyant inventée par Dieu que pour emplir des casiers et prendre des numéros » (204-205).

Voici comment est caractérisé certain prêtre dans une procession religieuse à Quimper :

« Un homme à front déprimé, blond comme un porte-cigares en cuir de Russie..., les cheveux roulés en champignon, un de ces êtres... qui semblent scrofuleux encore plus en dedans qu'en dessus... » (33).



Aux exemples déjà cités de moquerie dirigée contre les constructions et monuments humains, il faudrait en ajouter d'autres, qui précisent mieux son attitude. Au château de Blois, « un corps de logis des plus bêtes, construction de Louis XIV, jure d'une manière détestable avec son classique de collègue et son goût sobre qui est le goût pauvre » ; mais auprès d'elle « éclate et reluit en grand costume la belle architecture du xvi^e siècle, celle de la bonne époque..., avant que la Renaissance n'allât s'aplatir dans le grec abâtardi de Marie de Médicis » (14), et ces images sont une profession de foi littéraire et morale autant qu'artistique. A l'église du Mont-Saint-Michel, avec ses truquages gréco-onzième siècle pratiqués du côté ouest pour gagner de la place, Flaubert s'écrie : « Taisons-nous, courbons la tête. Chacun des arts a sa lèpre particulière, son ignominie mortelle qui lui ronge le visage. La peinture a le portrait de famille, la musique a la romance, la littérature a le critique et l'architecture a l'architecte » (316).

(33) La lecture de tout le passage décrivant la procession est intéressante et instructive. C'est un curieux mélange d'excellente description objective et railleuse, les tendances étant représentées dans les images : « Les servantes... avec... leur collerette raide qui fait l'effet par derrière d'une fraise à gros tuyaux ; leur petite jupe est plissée à petits plis serrés, droits comme ceux des *bragow-brass*... Aux fenêtres, la haute société, comme aux premières loges, attendait le spectacle du cortège... Au milieu circulait un prêtre en surplis qui commandait la manœuvre à l'aide d'un livre en bois qu'il fermait par un coup sec qui résonnait comme celui d'un battoir... Les enfants braillaient comme des ânes... Enfin venaient les chantres et les chanoines... se prélassant dignement dans leurs belles chasubles d'église. » Alors suit une longue description de l'une d'entre elles, la plus belle de toutes, et de l'homme, ivre d'orgueil, qu'elle recouvrait, ce qui amène une reconstitution balzacienne des émotions qu'il éprouve en la portant (voir 187-189).

Le laid à côté du beau, le plat à côté du naïf choque notre voyageur qui cependant aime l'antithèse. L'église de Daoulas aurait pu être intéressante, mais l'intérieur était « plus blanchi hélas ! que la face de Pierrot » (229). Il y a tout un monde de réactions personnelles et humaines dans la remarque que l'espèce de cul-de-sac qui contient l'abside de l'église Saint-Nicolas, à Blois, « est un coin lugubre et de haut goût, comme rempli de bitume... ça a un aspect austère et dur de robe de prêtre, c'est beau de nudité, de crudité et de brutalité » (13).

A l'église de Carnac l'écrivain, qui plus tard décrira avec tant d'amour la fameuse pièce montée du repas de mariage de *Madame Bovary*, admire un ouvrage de haut goût et une superstition locale de premier ordre :

« Nous avons vu l'affreux baldaquin qui rentre généralement dans le goût de l'architecture des pâtisseries, j'entends celle qui décore ces odieuses inventions connues sous le nom de pièces montées dont les tranches d'orange confite font les arcades et les bouts de chocolat les colonnes, avec un obélisque en sucre rose terminé par une fleur, et nous avons contemplé dans l'intérieur la statue de saint Corneille, plus entourée de cordes qu'un saucisson de Lyon ne l'est de ficelles. Les cordes qui ont touché le saint ont la vertu de guérir les animaux malades. Quand... elles ont acquis leur diplôme, on les emporte... chez soi, on se les emprunte... Honteux reste des superstitions dont la France éclairée s'est purgée, dirait *le National* » (108).

Quant au citadin, il n'a que la fumée de ses usines pour ciel (298) et ses villes modernes sont aussi laides que son âme. Quimperlé fut une des plus agréables bonnes fortunes du voyage, car « ici, pas d'alignement..., point de Bourse en temple grec, aucune caserne... Mais ce sont de petites rues qui serpentent comme des sentiers... entre de vieux murs » (154-155). Par contre « la Palais nous parut une petite ville assez sotte, qui transsude un ennui de garnison et a je ne sais quoi d'un sous-officier qui bâille » (120). Bordeaux est un bel homme bien cravaté, c'est-à-dire un bourgeois.

Le port de Brest, centre industriel et pénitentier, « impose (comme on dit)... ça donne l'idée d'une grande maison ». Mais « le prolongement indéfini de ces quais qui contiennent... une mer assujettie qui semble aux galères, tout ce mécanisme sombre, cet entassement de défiances organisées, bien vite vous encombre l'âme et lasse la vue. Elle se promène à satiété sur des pavés..., sur des monceaux de fer..., et toujours se heurte aux murailles grises du bagne, où un homme penché aux fenêtres éprouve le

scellement de leurs barreaux en les faisant sonner avec un marteau » (240).

Cette mer enfermée, cet homme éprouvant les barreaux deviennent des symboles, tout comme un pantalon rouge qui passe par une fenêtre du château de Nantes, les bras du télégraphe que Flaubert aperçoit sur une tour à Nantes, ou les feuilles de vigne en fer-blanc chastement vissées aux statues du musée de cette ville qu'il eut la bonne fortune de découvrir et qui lui inspirèrent une joyeuse « pantagruelisation » des plus typiques :

« Des canons, cirés comme des bottes, sont rangés en ligne sur l'herbe à côté de boulets mis distinctement suivant leur calibre, comme les mètres de cailloux sur le bord des routes... Au second étage, sur le rebord d'une ravissante fenêtre carrée, un pantalon rouge, étalé tout ouvert, déployait avec une impudence bête son grand pont à doublure grise » (54).

« Une chose fort ordinaire m'a choqué et m'a fait rire, c'est le télégraphe que... j'ai aperçu en face sur une tour... ; placé au-dessus de tout ce qu'on voyait à l'entour, au-dessus de l'église et de la croix qui la termine, cet instrument disgracieux me semblait comme la grimace fantastique (34) du monde moderne. Qu'est-ce qui passe dans l'air maintenant, entre les nuages et les oiseaux, dans la région pure où vient mourir la voix des cloches, et où s'évaporent les parfums de la terre ? C'est la nouvelle que la rente baisse, que les suifs remontent ou que la reine d'Angleterre est accouchée » (49-50).

« Je donnerais bien le Villemain complet que j'ai acheté dans mon enfance, action insensée ; je donnerais aussi le cours de M. Saint-Marc Girardin que je conserve, comme dit René, pour m'ôter à l'avenir tout mouvement de joie..., j'y ajouterais mes droits de citoyen, l'estime de mes compatriotes..., oui, je donnerais tout cela de grand cœur pour savoir le nom, l'âge, la demeure, la profession et la figure du monsieur qui a inventé pour les statues du musée de Nantes des feuilles de vigne en fer-blanc, qui ont l'air d'appareils contre l'onanisme. [Elles] sont enharnachées de ces honteux caleçons métalliques qui reluisent comme des casseroles. On voit, d'ailleurs, que c'est un ouvrage médité de longtemps et exécuté avec amour, c'est escalopé sur les bords et enfoncé avec des vis... Par ce temps de bêtises plates qui court, au milieu des stupidités normales qui nous encombrent, il est réjouissant... de rencontrer au moins une bêtise échevelée, une stupidité gigantesque. Malgré tous mes efforts je ne suis parvenu à me rien figurer sur le créateur de cette pudique immondicité. J'aime à croire que le Conseil municipal en entier y a pris part, que MM. les ecclésiastiques l'avaient sollicitée, et que les dames l'ont trouvée convenable » (58-59).

(34) Dans sa description ironique et fantaisiste de Paris moderne vu à vol d'oiseau, description à laquelle ressemble plus d'une page de Flaubert, Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, parle des tours de Saint-Sulpice, « deux grosses clarinettes » dont le télégraphe tortu et grimaçant fait un aimable accident sur leur toiture (éd. Ollendorff, 1904, p. 108).

Enfin la peinture et « les articles de Paris » ou d'ailleurs ne sont pas négligés. Par son attitude, nos admirateurs de Delacroix soupçonnent que le conservateur du musée de Nantes se livre « au genre histoire romaine, à grands renforts de lances en queue de billard et de casques en pots à l'eau » (55). A Quimperlé Flaubert consacre plus de deux pages (158, 159, 160) à un tableau « dont la poésie mirifique rappelle les extrasublimes fresques de Nort ». On y voit un évêque mourant, dont le corps se dessinant sous les draps « rappelle le galbe d'une andouille vue à travers un torchon mouillé ». Au pied du lit se tient un diable vert avec un bec de corbeau et des mamelles dégoûtantes, et dans le sommaire du chapitre, Flaubert avait noté qu'il avait « l'air d'une vieille maquerelle grasse » (146). Un enfant de chœur a des souliers garnis de clous aussi formidables que les dents des diables. En haut, dans les nuages est le Père Eternel habillé en pape, sur un autre « coussin » plus bas est la Vierge, et de jolis anges aux mollets rebondis marchent dignement sur des nuages de mastic. Et sur tout cela plane une question angoissante : ira-t-il en enfer ? n'ira-t-il pas ?

En contemplant cette épouvantable toile et en songeant que pour beaucoup de visiteurs elle semble belle et répond à des inspirations sublimes, les deux voyageurs sont pris d'une mélancolie chagrine à la pensée que le cœur de l'homme se cramponne au laid comme au beau, au mesquin comme au sublime, et que tout artistes qu'ils croient être, eux aussi n'ont qu'à penser à leur passé pour se rappeler telle prédilection malade et telle extase imbécile. De tels passages indiquent bien que notre artiste est aussi devenu un vrai moraliste, étudiant comme le grand Montaigne « la nihilité de l'humaine condition » non seulement dans les monuments du passé ou dans les manifestations de l'anti-artiste, ou dans je ne sais quel vague pessimisme romantique, mais surtout dans la vie banale et commune de tout le monde, où grand et petit, génie et imbécile, artiste et bourgeois se trouvent unis dans une confraternité étroite. Si ce passage l'indique déjà clairement, un autre développe l'idée encore plus complètement, et comme celui-ci, part d'un développement ironique. Cette fois il est question de l'opérateur de cette « grimace fantastique du monde moderne », le télégraphe de Nantes dont nous avons déjà fait la connaissance. Cet homme et ses pareils, s'envoyant des messages qu'ils ne comprennent pas, symbolisent l'humanité tout entière, dans son progrès à travers les siècles :

« Espacés en ligne et se regardant à travers les abîmes qui les séparent, les siècles se transmettent ainsi de l'un à l'autre l'éternelle énigme qui leur vient de loin pour aller loin, ils gesticulent, ils remuent dans le brouillard, et ceux qui, postés sur des sommets, les font se mouvoir n'en savent pas plus long que les pauvres diables d'en bas... » (509).



Quant à la question des sources, parmi les images objectives, on a vu pourquoi l'homme, et surtout son corps, fournit une quantité exceptionnelle d'images (35) dans ce récit où nature et monuments palpitent de vie et deviennent à la fois une histoire ressuscitée et un vaste symbolisme de l'humanité. Quelques-uns des passages de cette source sont ironiques, presque tous sont pessimistes puisque notre de Vigny constate le triomphe de la nature, mais en général ces personnifications et animismes vibrent d'émotion. La personnification des ruines avec leur luxuriante végétation explique l'abondance des images tirées des vêtements et des armes aussi, et ces dernières images, plus un certain nombre de détails réalistes visant le mot juste et d'autres décrivant les beautés des monstrueux chapeaux ou la pudeur des statues des musées, sont responsables de la fréquence des objets manufacturés, qui dans les œuvres précédentes excepté les notes du voyage dans le Midi, étaient le plus souvent négligés. On se rappelle que les notes du voyage de 1840 avaient en général la même distribution des images quant à leur source et à leur application, et pour des raisons semblables. Ajoutons qu'il est rare que Flaubert emprunte à ce premier voyage ces métaphores. C'est le genre d'image, reflétant les dispositions d'esprit, qui reste à peu près identique. Les figures géométriques, pierres rangées en ellipse (101), murs gonflés comme une hyperbole, escaliers lancés en spirale (19), courbes écrasées (51), etc., rejoignant une bonne partie des images des manufactures, et bon nombre d'autres de sources diverses et appliquées aux notations de forme et de lumière, témoignent que dans la randonnée en Bretagne l'observation réaliste est en marche. Bien peu d'images violent la couleur générale ou particulière des passages, et de nombreuses figures tirées de ces diverses sources, ainsi que celles des constructions, de l'eau, des poissons, des arbres, indiquent le souci croissant de l'image caractérisant à la fois la qualité objective de la chose et le milieu géographique.

(35) Les images subjectives suivent d'assez près les images objectives, excepté que les produits de l'industrie humaine sont assez rares.

Enfin, les images de ce récit semblent être empruntées assez rarement à autrui ou même aux autres écrits du jeune homme et si elles n'occupent pas le premier rang d'intérêt, personne ne le regrettera, si elles jouent leur vrai rôle, si elles représentent beaucoup et suggèrent beaucoup plus, si elles appuient les larges symbolismes de l'œuvre, reflètent l'esprit et l'âme de notre voyageur, tantôt observateur, tantôt moraliste, tantôt humoriste, tantôt mystique, si elles révèlent l'artiste et l'homme, aident à faire revivre le passé et vivre plus intensément le présent, si enfin elles viennent à l'appui de cette qualité qui rendra si riches les grandes œuvres de Flaubert, ce sens de l'harmonie au fond des discordances, cet « accord suprême des discordances secondaires », qui « fait sourire en notre esprit la poésie des rapprochements » (229), surtout lorsque ces rapprochements viennent des profondeurs du Vrai et du Beau.

CHAPITRE IX

Le Voyage en Orient, en Grèce et en Italie et celui en Tunisie

Après avoir terminé le récit du voyage en Bretagne, Flaubert ne tarde pas longtemps à rêvasser à la première version de sa *Tentation de Saint Antoine*, œuvre capitale dans son existence, dont la composition emportée causa la plus grande volupté de sa vie d'écrivain. On l'étudiera plus loin (1). Il l'écrit rapidement, soutenu par son enthousiasme, et dans la dernière partie, par l'assurance qu'aussitôt ce « mystère » terminé, il partira pour ce voyage en Orient si longtemps rêvé, car ses troubles nerveux s'étant aggravés il a arraché à sa mère, de complicité avec Du Camp qui devait l'accompagner, son consentement à cette longue randonnée, qui commencera en octobre 1849, et durera dix-huit mois.

Avant le départ, il lit son *Saint Antoine* à Bouilhet et à Du Camp, qui, croyant y trouver les débordements d'un lyrisme démodé et dangereux, lui conseillent de le jeter au feu et d'entreprendre une œuvre plus réaliste. C'est un grand choc pour Flaubert, mais sans doute un choc salutaire. Il partira pour ce voyage, déterminé à être plus objectif, plus impersonnel, non plus un poète, mais un connaisseur d'âmes et surtout de paysages.

Du Camp prétend que pendant le voyage Flaubert vivait en lui-même, que dès les premiers jours en Egypte, il traînait sa lassitude, son ennui, et rêvait de Croisset, que « les temples lui

(1) Nous rompons l'ordre chronologique pour deux raisons : afin d'étudier dans deux chapitres consécutifs les récits de voyage les plus importants ; et afin de placer la *Tentation de Saint Antoine*, œuvre ayant trois versions, celle de 1847, celle de 1857 et celle de 1872, après le voyage en Orient, pour voir quelle influence ce voyage aura eue sur les deux dernières versions.

paraissaient toujours les mêmes, les paysages toujours semblables » (2).

Il est vrai que beaucoup plus tard, de Damas, Flaubert lui-même écrit : « Je suis revenu (non sans mal) du coup affreux que m'a porté *Saint Antoine*.... Je n'en suis plus malade comme je l'ai été pendant les quatre premiers mois du voyage » (*Corr.*, II, 237). Il est vrai qu'à un moment donné, il dit dans ses notes : « Réflexion : les temples égyptiens m'embêtent profondément. Est-ce que cela va devenir comme les églises en Bretagne, comme les cascades dans les Pyrénées ? » (*N. V.*, II, 185). Il est vrai enfin que très souvent ses pensées vont vers Croisset, ou qu'il rêve littérature, ou qu'il pense à l'histoire proposée par Bouilhet et qui deviendra *Madame Bovary*, car enfin Flaubert est Flaubert, tempérament extraordinairement riche et pas fait pour jouir comme jouissent les autres.

N'empêche que Du Camp a donné un récit de ce voyage tellement perfide que, si l'on n'avait pas eu la Correspondance de ce voyage, et surtout les *Notes de Voyage*, et si M. Maynial n'avait pas prouvé dans plusieurs chapitres lumineux (3), combien sont fausses les déclarations et les intentions de ce compagnon de voyage, on aurait été excusable de les accepter. Du Camp va jusqu'à prétendre que Flaubert avait copié une très grande partie de ses notes à lui, Du Camp, surtout après le départ d'Égypte. Force nous serait de prouver combien est absurde ce mensonge, si M. Maynial ne l'avait pas fait, et de façon irréfutable. Ce faisant, il établit combien sont faibles les descriptions de ce voyage dans les abondants écrits de Du Camp, combien peu ils ont en commun avec les admirables notes qui remplissent la plupart des deux volumes de l'édition Conard. Si après son étude nous nous permettons d'insister là-dessus, c'est qu'aujourd'hui encore, plus d'un critique semble accepter les dires de Du Camp, au lieu de consulter les livres de M. Maynial, qui montre en suivant Flaubert à travers tout le voyage que partout dans ses carnets de notes, « nous retrouvons ce même sens aigu, cette même joie sincère de l'observation, une curiosité pénétrante » (4), enfin « les mêmes soucis d'artiste » (5).

On a souvent noté que l'imagination enthousiaste de Flaubert

(2) *Souv. litt.*, I, p. 352.

(3) Voir *La Jeunesse de Flaubert*, pp. 173-289, et *Flaubert et son milieu*, pp. 69-170.

(4) *La Jeunesse de Flaubert*, p. 198.

(5) *Ibid.*, p. 230.

lui faisait rêver qu'il avait vécu dans diverses conditions aux temps antiques. D'autre part il aimait à répéter : « Je ne suis pas plus moderne qu'ancien, pas plus Français que Chinois. Je suis le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme, et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel garni de l'univers » (*Corr.*, I, 271). C'est là une excellente disposition de voyageur. Du reste souvent en voyageant il lui semble qu'il passe à travers des paysages qu'il avait déjà connus, où il avait déjà existé ; « c'est souvent comme si je retrouvais de vieux rêves oubliés » (II, 147), dit-il au Caire, et de Damas il écrit à Bouilhet pour lui montrer que l'artiste ne peut se tromper sur la nature lorsqu'il s'en laisse pénétrer même par l'imagination, par l'intuition : « Tout ce que je vois ici, je le retrouve. Il n'y a que les villes, les hommes, usages, costumes, ustensiles, choses de l'humanité enfin dont je n'avais pas le détail net). Je ne m'étais pas trompé... Il y a des paysages où j'ai passé, c'est certain » (*Corr.*, II, 240). Nous pourrions multiplier les citations en puisant dans les notes où de telles remarques se trouvent fréquemment. Et à chaque instant telle figure, tel paysage ou ville ou monument évoque le souvenir d'autres chez cet homme qui mène de multiples existences à la fois.

A sa mère il écrit : « Tu me demandes si l'Orient est à la hauteur de ce que j'imaginai. A la hauteur oui, et de plus il dépasse en largeur la supposition que j'en faisais. J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux » (*Corr.*, II, 147). Et ailleurs, dans une lettre à Bouilhet, il précise :

« ...je résume ce que j'ai senti : peu d'étonnement de la nature, comme paysage et comme ciel, comme désert (sauf le mirage) ; étonnement énorme des villes et des hommes... cela tient sans doute à ce que j'avais plus rêvé, plus creusé et plus imaginé tout ce qui est horizon, verdure, sable, arbres, soleil, que ce qui est maisons, rues, costumes et usages. C'était pour la nature une retrouvaille et pour le reste une trouvaille » (*Corr.*, II, 119).

Maintenant que l'on sache que les images décrivant les divers aspects de la nature représentent plus de la moitié, et qu'elles sont très certainement celles qui sont le plus nettement vues, le plus artistes, le plus objectivement justes. Quant aux autres, celles qui s'appliquent à l'humanité sont un peu plus fréquentes que celles qui décrivent les monuments et les vêtements ensemble. Les petits objets manufacturés sont rarement décrits. Flaubert trouve admirablement le mot pour peindre ce qu'il

a déjà creusé, pour lequel il a déjà un vocabulaire. Et c'est la nature et non l'homme. Ce qui ne veut point dire que l'homme l'intéressait moins, au contraire. Mais il est moins à l'aise pour trouver le mot métaphorique, et lorsqu'il le trouve, ce n'est pas tellement le mot objectivement juste que celui caractérisant à la fois et sous forme d'une description l'âme et le corps, tout comme pour les autres voyages. Il n'en sera pas différemment dans ses grands romans. On doit ajouter qu'il est naturel, dans un voyage où après tout les grands espaces dominent, et où pendant de longues semaines on ne voit presque personne, que la nature occupe une très large place. Enfin, on le verra tout à l'heure, ici comme dans les autres voyages, le souvenir de l'homme se trouve souvent mêlé à la vue des choses et des paysages, et occupe une très large place dans les descriptions. Et en outre ce qui dans les récits antérieurs était plutôt souvenir historique devient maintenant surtout intérêt psychologique, étude de l'homme lui-même, pour lui-même. Les images que l'on examinera plus loin prouveront ces constatations, et du reste Flaubert vers la fin de son voyage l'indique dans un passage qui montre bien dans quel esprit à la fois sympathique et dédaigneux, amusé et artiste, personnel et impersonnel, il voyageait :

« Ne trouves-tu pas, chère vieille, que je deviens diablement moraliste en voyage ? J'ai beaucoup pratiqué l'humanité depuis dix-huit mois ; voyager développe le mépris qu'on a pour elle... on en voit de toutes les couleurs. Je n'aurais jamais soupçonné ce côté au voyage. On se dérange pour voir des ruines et des arbres, mais entre la ruine et l'arbre c'est tout autre chose que l'on rencontre, et de tout cela, paysages et canailleries, résulte en vous une pitié tranquille et indifférente. Sérénité rêveuse qui promène son regard sans l'attacher sur rien (parce que tout vous est égal et qu'on se sent aimer autant les bêtes que les hommes, et les galets de la mer autant que les maisons des villes). Pleine de couchers de soleil, de bruits de flots et de feuillages et de senteurs, de bois et de troupeaux avec des souvenirs de figures humaines dans toutes les postures et les grimaces du monde, l'âme recueillie sur elle-même sourit silencieusement en sa digestion, comme une bayadère engourdie d'opium » (*Corr.*, II, 290).

Ne soyons pas dupes de ces lignes. Cette bayadère n'est point engourdie en présence de la vie, son attention peut danser d'objet en objet, mais cette indifférence n'est que voulue, et inconsciemment elle s'attarde avec amour sur ce qu'elle trouve beau ou amusant. Mais incontestablement, elle finit par ne plus

distinguer, par ne plus vouloir distinguer, entre hommes et paysages et choses. Et c'est très bien ainsi. Et l'auteur de *Madame Bovary* et de *l'Education sentimentale*, en composant les beaux paysages que regardent Emma ou Frédéric, ne procédera pas différemment. Ce qui fait que notes de voyage ou romans sont riches d'une richesse d'autant plus délectable qu'elle est subtile et fuyante, et qu'elle se trouve unie à une clarté, à une simplicité apparente qui la voile sans la cacher.

Dans ces notes de voyage, prises ensemble, la fréquence moyenne des images est à peu près celle des notes prises pendant le voyage en famille (sept images par six pages). C'est-à-dire qu'elles sont de beaucoup plus rares que celles du récit du voyage en Bretagne, et deux fois plus rares que celles du voyage aux Pyrénées. En plus elles sont décidément plus succinctes.

On a l'impression que l'image presque toujours appliquée au monde extérieur n'intervient cette fois qu'au moment où elle peut jouer un rôle efficace et en quelque sorte nécessaire et est notée sans souci de « faire de la littérature ». Dans les lettres écrites en voyage, il n'en est pas tout à fait de même : Flaubert se laisse entraîner volontiers par ses enthousiasmes, ses désillusions, ses souvenirs, ses projets et cherche avec raison à rendre l'impression que laissent les choses, plutôt que la vision purement extérieure, de sorte que l'expression métaphorique y est plus fréquente, et cela en dépit des nombreuses lettres à sa mère où il se sert assez rarement d'images.

Il faut distinguer toutefois entre les différentes parties de ce voyage, en ce qui concerne les notes. Dans l'état où elles sont arrivées jusqu'au public, elles se divisent en deux parties, celle du séjour en Egypte établie par Flaubert à Croisset d'après son carnet de route, et celle qui commence avec son arrivée en Palestine et va jusqu'à la fin de son voyage, cette partie étant, paraît-il, tout simplement son carnet de route sans retouches, ou tout au plus avec peu de retouches. Cependant il est douteux qu'en écrivant la première partie d'après ses notes, il ait ajouté des images à celles qui se trouvaient dans son carnet de route. S'il y en a décidément davantage dans les notes sur l'Egypte que pour le reste, la Correspondance présente le même phénomène et pour des raisons sans doute analogues : c'est en Egypte que ses impressions furent le plus neuves. L'Asie Mineure l'intéressait beaucoup aussi, de même que les superbes paysages de la Syrie et de la Palestine, mais les villes saintes lui causèrent de grandes désillusions. Le voyage en Italie, qui était plutôt une

visite des musées, devint vite une corvée, et dans sa pensée il se tournait sans cesse vers la petite maison de Croisset avec l'envie de se remettre devant son bon papier blanc qui l'y attendait.

Pour le voyage en Egypte, il y a sept images par cinq pages, en Grèce cinq par quatre pages (et pour les excursions autour d'Athènes cinq images par trois pages, soit davantage que pour l'Egypte) ; pour l'Asie Mineure, six par cinq pages ; pour la Palestine et pour Rhodes, une par page ; pour Constantinople, quatre par cinq pages, et pour l'Italie il n'y en a que six par onze pages. Les passages qui décrivent les paysages et parfois les passants anonymes sont ceux qui contiennent le plus d'images, ce qui explique en partie la rareté de l'expression figurée dans les notes du voyage italien et dans celles qui décrivent méticuleusement l'Acropole (deux images par trois pages).

En 1858, sentant le besoin de se documenter sur l'emplacement de Carthage et les paysages de la région, avant de continuer la composition de *Salammbô*, Flaubert s'y rend pour y rester trois mois. C'est sans doute la recherche de la « couleur » géographique et historique autant que celle de la précision documentaire qui cette fois donne quatre-vingt-cinq images pour les cinquante-cinq pages, soit huit images par cinq pages, comparées à cinq images par quatre pages dans le roman même.

C'est le même souci de la documentation complète autant que précise qui l'a poussé à faire de nombreux petits voyages pour *Madame Bovary*, *l'Education sentimentale*, et *Bouvard et Pécuchet* ; mais s'il a sans doute pris d'abondantes notes, elles n'ont pas été publiées, donc on est forcé de les passer sous silence.



Parmi les descriptions figurées de la nature, près de la moitié s'appliquent à la terre ou aux grandes étendues dominées par la terre. Quant aux autres, les arbres et plantes en inspirent les plus nombreuses mais sont suivies d'assez près par l'eau et le ciel, tandis que les descriptions d'animaux sont relativement rares.

Il est assez surprenant que parmi les images décrivant la terre, ce soient les produits de l'industrie humaine qui servent de terme de comparaison un peu plus souvent que la nature. Il n'y a qu'une vingtaine d'images fournies par le corps humain (6). Nous avons

(6) En général, la distribution des sources dans ces notes est assez près de la moyenne. En mettant ensemble toutes les images décrivant le monde extérieur, les sources qui abondent exceptionnellement sont : les objets manu-

compté 109 descriptions imagées de forme, et 62 de couleur, lumière et ombre. Les deux tiers de celles-ci se trouvent dans le premier tome des *Notes*, celui du voyage en Egypte et en Palestine.

Voyons d'abord celles de forme, en y joignant quelques-unes des rares descriptions de mouvement, et sans exclure absolument des notations de couleur, car souvent toutes ces sensations sont fondues dans la même caractérisation. Certains passages, sans être des images, témoignent une fois de plus la constance avec laquelle la mémoire de Flaubert collabore avec son œil. La montagne de Djebel-Abousir « ressemble au derrière de la tête du Sphinx » (N. V., I, 180) ; et cette comparaison fait penser à une déclaration qui révèle de nouveau dans quel esprit Flaubert voyage. A Memphis il remarque que l'ombre des palmiers « s'étend sur l'herbe verte comme les colonnes devaient faire autrefois sur les grandes dalles disparues », et il ajoute : « Le palmier, arbre architectural. Tout en Egypte semble fait pour l'architecture, plans des terrains, végétations, anatomies humaines, lignes de l'horizon » (N. V., I, 120). Il revient à cette impression plus d'une fois, par exemple lorsqu'il note dans une lettre à sa mère que l'Egypte est belle, mais seulement « par le caractère monumental, régulier, impitoyable de sa nature, sœur jumelle de son architecture » (*Corr.*, II, 224).

Au palais de Médinet-Abou, il remarque : « La montagne, toute proche par derrière, domine ce grand édifice encore debout ; architecture et paysage semblent avoir été faits par le même ouvrier » (N. V., I, 221). Donc tel roc est « comme une dalle immense posée de champ, comme un long pan de mur qui se détache » (180) (7).

Partout où Flaubert se sent en communion avec une civilisation morte, on retrouve cette obsession, qui est celle d'un Montesquieu, d'un Chateaubriand, d'un Hugo (8), d'un Taine, du

facturés, et encore plus les constructions et les statues (surtout dans le deuxième tome qui s'occupe de la Grèce, de l'Italie, du site de Carthage), les divers sens (grâce aux transpositions de sens), les figures géométriques et les boissons et aliments (fréquents parmi les images de couleur).

(7) Lorsque, comme ici, nous n'indiquons que la page sans indiquer le tome, la citation est tirée du même volume que celle qui la précède. Ainsi ici il faut lire (N. V., I, p. 180).

(8) M. Huguet donne de nombreux exemples de métaphores dans l'œuvre de Victor Hugo où les divers aspects de l'architecture et de la nature (surtout les arbres et les masses des rochers) sont comparés les uns avec les autres (*Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, chapitres VII et IX). Une bonne partie des commentaires de M. Huguet pourraient s'appliquer presque aussi bien aux images de forme dans Flaubert. Décidément leur vision

Flaubert des voyages de jeunesse, et qui fait surgir dans les beaux paysages des aspects architecturaux. En Palestine, près de Saint-Saba, les montagnes très variées forment « des demi-lunes, des cirques, des murs géants..... au fond, une grande ligne blanche... comme une route, c'est le torrent desséché.... une crête..... comme le dessus de la nef d'une église..... Pierres..... rangées de façon presque à faire croire que ce sont des tombes » (N. V., I, 315) ; cette dernière image se retrouve ailleurs où des pierres sur la pente d'une montagne la font ressembler à « un immense cimetière abandonné » (274), et l'on saura pourquoi il note cette impression lorsqu'on lira les lignes suivantes, écrites à Jérusalem et qui représentent l'impression que lui laissèrent les monuments et les cultes en Palestine : « Jérusalem me fait l'effet d'un charnier fortifié, là pourrissent silencieusement les vieilles religions.... » (N. V., I, 290 ; cf. *Corr.*, II, 228) ; « ruines partout, ça respire le sépulcre et la désolation » (292) ; « la ville, en amphithéâtre, penche du côté des tombeaux » (299).

Près de Tibériade, « une plaine avec une montagne..... fait cirque..... à droite, un grand feu ; la fumée montait droite et ronde exactement comme une colonne » (327). Près de la forteresse d'El-Bir, de grandes roches ont « la forme vague de chapiteaux énormes ébauchés » (321). Ailleurs, il y a des étendues disposées en cirque (394), une vallée formant une grande tranchée ou un fossé (363).

Si de telles images sont fréquentes dans les notes sur la Palestine, on peut être sûr qu'elles le seront encore plus dans celles prises en Asie Mineure et surtout en Grèce. La marque des pieds des chevaux dans la neige gelée est « comme une sculpture en creux » (148) ; sans parler des dévals près de l'Hélicon, « faiblement creusés, s'évasant, tapis pour les pieds des Muses, quand elles descendaient boire au ravin » (84). Les ravins deviennent des couloirs ou des fossées à aspect architectural (N. V., II, 83, 94, 101, 145) ; les montagnes sont des pans de mur ayant parfois des brèches (90) ; le Taygète et d'autres montagnes près de Sparte affectent « la forme d'un long rempart,..... d'un galbe étroit.

des contours et lignes, et la part de l'affectivité et des diverses associations subjectives qui y entrent, se ressemblent étonnamment, et l'on n'a pas assez considéré jusqu'à maintenant ces ressemblances. Quant à Chateaubriand, la même identification est fréquente, comme le reconnaîtra tout lecteur d'*Atala* ; ces arbres qui deviennent des colonnes portant des inscriptions, ces bocages de la mort avec leurs colonnes et péristyles, ces temples en plein air, ces ponts et bassins auprès desquels les copies humaines sont si mesquines (voir *Atala*, éd. Garnier, pp. 47-49).

Je ne sais pourquoi cela me rappelle le dorique et me plaît étrangement....., ce sont des montagnes stoïques ou bien spartiates » (149-150). La montagne de Delphes, « paysage inspiré..., enthousiaste, et lyrique », a deux pics, taillés à facettes comme un acculement infini de piliers décapités, étagés tout du long » (92). Ajoutons que même les chèvres, groupées sur telle pierre, sont « posées, immobiles....., chacune dans sa posture comme si elles eussent été de bronze » (165). Les plaines entourées de collines deviennent régulièrement des stades naturels (139), des amphithéâtres (21, 149), des cirques naturels ayant comme celui de Phalère « quelque chose de doux et de grave » (113), image qui revient dans une lettre enthousiaste à Bouilhet où il évoque le port de Phalère en forme de cirque et « les galères à proue chargées de choses merveilleuses, vases et courtisanes » qui y arrivaient autrefois. Et il ajoute aussitôt : « La nature avait tout fait pour ces gens-là, langue, paysage, anatomies et soleils ; jusqu'à la forme des montagnes qui est comme sculptée et a des lignes architecturales plus que partout ailleurs » (*Corr.*, II, 296). Ajoutons deux images de couleur témoignant de la même préoccupation. Près de Mégare, il note la couleur des roches qui ont « de grandes plaques, à peu près de la couleur du Parthénon; mais plus brique, moins bitume » (N. V., II, 137) ; et admirant le mouvement grandiose des montagnes de Corinthe, il note que « la lumière tranquille, tombant d'aplomb et d'en haut comme celle d'un atelier, donnait aux rochers et à tout le paysage quelque chose de la statuaire, sourire éternel analogue à celui des statues » (85). Il y a bon nombre d'autres passages où Flaubert insiste en paroles très émues sur le calme, la dignité gracieuse, « le je ne sais quoi antique » (138, cf. 166) de la Grèce et de ses monuments, de sorte que nous ne sommes pas prêts à dire avec M. Thibaudet que Flaubert « ne comprend rien à l'art antique et au classique » (9).

C'est dans les mêmes dispositions d'esprit que Flaubert a visité le site de Carthage, huit années plus tard, et à défaut de vrais monuments de la civilisation punique, il a trouvé dans les montagnes des correspondances architecturales, qu'il n'oubliera pas dans *Salammbô*, comme on le verra. Un troupeau qui pâture forme comme des bornes noires (N. V., II, 311) et les montagnes deviennent des murs (312), des pyramides (322), des dallages (315), des hippodromes (331), des cirques (299, 311, 332), « le pié-

(9) G. Flaubert, p. 62.

destal d'un colosse disparu » (335), ou un tombeau (335). Les souvenirs des autres voyages reviennent souvent. Ainsi il observe : « Le Rummel me rappelle Gavarnie et Saint-Saba, c'est dans le goût. Quelquefois le rocher s'élargit en manière de cirque, c'est un endroit féérique et satanique. Je pense à Jugurtha, ça lui ressemble » (229).

Voilà donc, comme dans les notes prises à Nîmes, Arles, etc., en 1840, la raison principale des nombreuses images tirées des produits de l'industrie humaine. Un nombre moindre de descriptions figurées appliquées à la terre sont comparées aux objets manufacturés de toutes sortes, et leur choix est dû surtout au souci de l'image objectivement juste. Du reste plus d'une de ces notations trouvera place plus tard dans *Madame Bovary*, *Salammbô*, ou d'autres œuvres. Dans le désert, « il y a des mouvements de terrain ressemblant à des tentes » (N. V., I, 109) ; les prairies coupées de canaux étaient comme des tapis verts, arabesqués de gazon » (113 ; cf. *Bov.*, 96). Le terrain est souvent creusé en entonnoir (N. V., I, 300, 310 ; II, 74) ; des grottes sont trouées comme un tamis (N. V., I, 231) ou comme un écumoir (*Corr.*, II, 206) ; une trombe au désert « s'avance comme une fumée d'incendie, couleur de suie... le rideau nous gagne, bombé en volutes par le bas, avec ses larges franges noires » (N. V., I, 242). En Grèce, il note « un rocher vert, à petits carrés longitudinaux, comme de grandes marqueteries » (97), ou une pente « creusée en cuillère » (97-98), ou un rocher formant « comme le vaste dossier d'une chaise » (138), image qui se retrouve dans de pareilles circonstances ailleurs (162). D'autres renforcements de montagnes sont « en cul-de-four » (153, 162) (10).

On retrouve parmi les descriptions imagées de la terre en termes de l'homme le même procédé de vivification, mais encore plus accentué, que l'on a constaté parmi celles fournies par les constructions. Quelques exemples suffiront ; « ...le terrain fait gros dos... la plaine de Bequaa... a l'air de monter et va s'asseoir aux pieds de l'Anti-Liban... plus couché que le Liban » (N. V., I, 364) ; « pour aller à la vallée des Rois, le paysage est anthropophage » (222) ; un lit de torrent « s'élargit dans la plaine comme pour se venger d'avoir été si longtemps comprimé » (N. V., II, 24) ;

(10) Voir aussi les figures diverses : « V » (N. V., II, 156) ; « accent circonflexe » (13, 225) ; « picotés » (77) ; « piqué » (161) ; « croissant » (126) ; « glissent... se déplacent » (332, effet noté souvent dans d'autres œuvres et utilisé dans *Salammbô*) ; des collines « en pain de sucre » (N. V., I, 366 ; II, 337), et des pans de terre remplis de galets « comme un plum-pudding où il y aurait plus de raisins de Corinthe que de pain » (N. V., II, 167).

il y a des montagnes cheuues (333), d'autres « présentent de profil leur ventre.. plusieurs ont la forme de demi-lunes ou de seins » (338), images que l'auteur de *Salammbô* n'oubliera pas. Ailleurs « on arrive sur un sommet étranglé et sans horizon » (162), on a vu ces « montagnes stoïques ou bien spartiates » (150) ; celles de Delphes « se pressent comme des têtes de géant qui se poussent pour voir » (92) (11).

A ces images viennent s'ajouter celles de la nature animée. Une montagne près de Benisouëf « est mamelonnée en monticules, qui sont rayés en gris, rayés comme le dos d'une hyène » (N. V., I, 146 ; cf. *Corr.*, II, 164) ; en Palestine, près de la mer Morte, Flaubert note une crête comme le dos d'un poisson échoué là » (315), et, « à de certaines places, la terre grisâtre, tachetée régulièrement par des bouquets d'herbes roussies, ressemble à quelque grande peau de léopard mouchetée d'or » (311), et des montagnes rousses sont « léopardées de cailloux noirs » (331). Près des Pyramides il y a de petites grottes et « la roche est si déchiquetée qu'elle a des apparences animales, comme seraient des vertèbres informes » (117). « L'Hélicon a l'air d'un dos d'éléphant ou plutôt d'une carapace de tortue très bombée » (N. V., II, 82) ; pour des raisons de coexistence, cette dernière image sert deux fois pour décrire l'exacte forme d'une île ou d'une colline au bord de la mer (136, 161, 337). Près de Carthage, Flaubert note que deux montagnes « ont l'air de vagues éléphants ou d'hippopotames, de je ne sais quels monstres sortant de la mer » (302). Ces images, plus à leur place cette fois, seront transformées dans *Salammbô*.

Les autres descriptions métaphoriques des contours de la terre témoignent surtout cette tendance à établir des rapports entre un pays et un autre entre la terre et la mer, qui sont fréquentes chez Flaubert, ces associations le reportant parfois en Normandie, mais très souvent ailleurs aussi. Telle prairie verte au bord du Nil, « avec ses sycomores..., ressemble de loin à une plaine de Normandie avec ses pommiers » (N. V., I, 103). Au désert, on se croit sur une grève marine, près de l'eau (117, 216), et encore plus lorsqu'on est près du Nil (141), qui a des plages, écrit-il à sa mère, aussi étendues que celles du Mont Saint-Michel (*Corr.*, II,

(11) On remarquera que naturellement c'est parmi les animismes que l'on trouve la plupart des images ayant valeur de verbes. La majorité des images de forme jouent le rôle de noms, appositions ou surtout attributs. Les épithètes et les locutions adverbiales sont assez nombreuses, ainsi que les adjectifs et adverbes attributs. L'importance de l'attribut est due au fait que Flaubert fonde la vision de la chose décrite avec celle de la chose qui lui ressemble. Alors souvent il précise ou différencie avec l'épithète.

163). C'est « un fleuve cocasse et magnifique qui ressemble plutôt à un océan qu'à autre chose » (*Corr.*, II, 169). Baigné dans le brouillard, le Nil « semblait une mer blanche, immobile, et le désert derrière, avec ses monticules de sable, comme un autre océan d'un violet sombre, dont chaque vague eût été pétrifiée » (N. V., I, 112-113 ; *Corr.*, II, 154). Un peu plus loin il insiste de nouveau sur ce fait que le désert est une série de « vagues de sable violettes : c'est un océan violet » (N. V., I, 113). Ces images rejoignent deux autres notées au Liban où deux chaînes vertes font « comme deux grands flots, l'un qui veut monter par dessus l'autre » (N. V., I, 361, cf. 164), ainsi que plusieurs autres du reste du voyage (N. V., II, 8, 85), ou une dernière notée aux environs de Carthage, près de la mer et qui indique que « les montagnes... ont l'air de grandes vagues vertes retirées et qui vont s'abaisser et reprendre leur mouvement » (325; voir aussi 340, 341). Elles ne seront oubliées ni dans les premières lignes de la *Tentation*, où « du côté du désert, comme des plages qui se succéderaient, d'immenses ondulations parallèles d'un blond cendré s'étirent les unes derrière les autres en montant toujours » (*Tent.*, I), ni dans *Salammbô*, ni dans *Hérodias*.

La seule chose qui resterait à montrer parmi les images de forme appliquées à la terre serait de noter rapidement d'autres exemples de ces parallèles que Flaubert fait constamment en voyageant. Il rapproche un effet de perspective d'un autre observé autrefois au port de la Picade dans les Pyrénées (N. V., I, 113, cf. II, 9) ; le village de Mahatta le frappe « comme une gravure, une vue de l'Orient dans un livre » (N. V., I, 169) ; l'entrée du golfe de Marmorisse lui rappelle le lac de Come (N. V., II, 3) ; en Grèce il retrouve des aspects de Palestine (137) ; Livadia a un « aspect suisse, dessins Hubert » (87) ; et il retrouve ces aspects suisses ou alpins ailleurs (23, 98) ; en Syrie, il trouve des paysages européens (15) ; en Italie, un autre ressemblant « aux environs du mont de la République, avant d'arriver à Rouanne » (182) ; Bizerte est « charmante, c'est une Venise orientale » (324) ; à la campagne alentour, la terre se fend régulièrement en forme de dalles, comme dans la Haute-Egypte (326), et l'on y trouve « des paquets d'épines (comme dans la plaine d'Athènes) » (330). Ce ne sont là que quelques exemples qui suffiront pour indiquer l'instinct ou la volonté ou, en tout cas, le besoin des rapprochements, besoin qui devient par moment chez Flaubert (cf. p. 97) et chez son Frédéric Moreau, par exemple, de véritables hallucinations.

Ayant traité avec quelque détail les images de forme décrivant la terre, groupe le plus typique et le plus nombreux, on pourra passer en revue plus rapidement les autres. Forcément, en parlant de la terre, on a touché aux descriptions de la végétation qui la revêt. Pour l'Égypte, bornons-nous aux palmiers. Si les arbres sont parfois « un flot de verdure » (N. V., I, 337), les branches des palmiers retombent « en courbes molles, comme eussent fait des jets de liquides verts » (171); « les palmiers s'irradient par gerbes, comme des fontaines » (204); ou ce sont, sauf la couleur, « comme des bouquets de plumes d'autruche » (205). On a vu que le palmier est un arbre sculptural. Parfois il y en a un qui est « recourbé comme une cravache » (224), un autre dont les « feuilles jaunes pendent de loin comme des besaces » (189). Enfin, il est frappé par la justesse de la comparaison de Sancho dans les Noces de Gamache, qu'il paraît citer de mémoire : « La comparaison.... « O la belle fille qui s'avance avec ses pendants d'oreilles comme un palmier chargé de dattes » me frappe par sa justesse » (96). En Asie Mineure, c'est l'imagination citadine qui prédomine. La vigne vierge « fait des couvertures aux autres arbres » (N. V., II, 4); les ceps de vigne deviennent comme dans la plupart des grandes œuvres de Flaubert des serpents, et la vigne tue l'arbre où elle s'attache et « dévore son squelette; cela fait des guirlandes, des nœuds, des pendentifs, des culs-de-lampe », et le feuillage d'une vigne, en masse oblique, « fait comme les deux rideaux d'une alcôve » (9). Ajoutons que l'on devine la raison de ces images en lisant qu'il est question du sérail du gouverneur.

On ne s'arrêtera pas longtemps pour les assez rares images de la forme ou des mouvements des animaux. Prenons toutefois les chameaux, pour faire pendant aux palmiers avec lesquels du reste ils ont, paraît-il, des rapports, puisque leurs squelettes ont des côtes plates et fortes, comme « des branches de palmier dégarnies de feuilles et courbées » (133), tandis que leur peau est « fine comme une pelure d'oignon, desséchée au soleil et tendue comme un tambour » (244). Souvent ils ont « des mines de girafes » (172); vues en raccourci, de loin leurs têtes ressemblent à des têtes d'autruches (242), ou, à cause de leurs oreilles énormes, à une grenouille (N. V., II, 313); ils « trottaient comme des dindes » (101). Un chameau vu en raccourci au haut d'une montée « avait l'air de monter dans le ciel » (311), et Flaubert se sent comme halluciné pendant un tourbillon de sable au désert, lorsqu'une caravane le croise : « On ne se dit rien, c'est comme

des fantômes dans des nuages. Je sens quelque chose comme un sentiment de terreur et d'admiration me couler le long des vertèbres.... Il m'a semblé.... que les chameaux ne touchaient pas à terre, qu'ils s'avançaient du poitrail avec un mouvement de bateau, qu'ils étaient supportés là-dedans et très élevés au-dessus du sol, comme s'ils eussent marché dans des nuages où ils enfonçaient jusqu'au ventre » (242).

Quant aux images décrivant le ciel, ce sont surtout les images de couleur qui sont intéressantes. On se bornera ici à quelques images de forme. Parfois les nuages prennent la forme d'arêtes de poissons (N. V., I, 98, 402) ; d'autres fois, embrasés par le soleil couchant, ils forment comme « la queue du Phénix déployée » (367), ou « les nuages partent d'une crête principale comme les mèches d'une crinière (de cheval) lumineuse » (179), ce qui dans la description par laquelle débute la *Tentation* définitive devient : «....des nuages de pourpre, disposés comme les flocons d'une crinière gigantesque » (2). D'autres fois cela forme « un immense rideau pourpre à trois plis.... Derrière moi.... le ciel était comme balayé par de petits nuages blancs, allongés en forme de grèves.... Le grand rideau vermeil s'est décomposé en petits monticules d'or moutonnés, c'était comme tamponné par petites masses régulières » (N. V., I, 173). Ou ils sont roulés « en grosses volutes, avec des moires en bosses » (89), et leurs ombres forment « comme de grandes voiles noires tombées par terre » (N. V., II, 72), ou encore après avoir paru un océan, ils « semblent du duvet d'un flou inexprimable » (N. V., I, 113), ou « des divans de satin » (143) (12). Quant aux étoiles, elles « ont l'air de colliers, de couronnes brisées » (145). La lune est parfois obéissante à l'esprit des *Orientales* et de *Passion et Vertu*, étant belle, odalisque, ayant « des tournures d'une langueur ineffable » (336).

On remarquera que presque toutes ces descriptions, qui sont étoffées de bonne observation, se trouvent dans les notes sur l'Égypte, pays dominé par le ciel. Les deux autres sont des notes de voyage à Carthage, pays pareil, et décrivent la lune « mince et recourbée comme le patin d'une Chinoise » (N. V., II, 293), et le soleil couchant est « comme un bouclier rougi » (319), notation qui se retrouve dans les manuscrits de *Salammô*.

Les images décrivant l'eau procèdent parfois par agrandissement. Si le lac Majeur était pour le voyageur de 1845 « une mer,

(12) Dans de telles images, — et elles sont nombreuses, — sont fusionnées des impressions de contour, de couleur et de lumière, de légèreté, avec des suggestions de texturé, de toucher, etc.

mais une mer enfermée, l'infini ne vous y prend pas » (N. V., I, 46), « la mer Rouge ressemble plus à l'Océan qu'à la Méditerranée » (252), et on a vu que le Nil est plutôt une mer et même un océan qu'une rivière (112, 207 ; *Corr.*, II, 169). Ce fleuve, qui semble s'ennuyer (211), est tout jaune et « roule beaucoup de terre, il me semble qu'il est comme fatigué de tous les pays qu'il a traversés et de murmurer toujours la plainte monotone de je ne sais quelle lassitude de voyage » (72). Le futur auteur de *Salammbô*, en route pour l'Égypte, remarque un soir que « la lune roule sur les flots, il semble qu'elle se tord dedans comme un grand flambeau. Aperception de casques roulants sur l'écume, qui s'emplissent et disparaissent, souvenir des guerres puniques » (87). Ces deux images, dont la première rappelle encore une autre du voyage en Corse, se retrouveront, transformées, dans les romans normand et carthaginois.

Ce serait ici le moment de remarquer la volupté qu'éprouvait Flaubert, excellent nageur, dans les flots de la Méditerranée et de la mer rouge : « J'étendais mon corps dans la caresse liquide de la Naiade qui passait sur moi » (84) ; « ç'a été un des plaisirs les plus voluptueux de ma vie, je me suis roulé dans les flots comme sur mille tétons liquides qui m'auraient parcouru tout le corps » (II, 209), image dont on a vu les origines et que l'on retrouvera avec les termes renversés dans la *Tentation*. Ces citations peuvent représenter les très rares notations du toucher dans ces notes.

Naturellement, parmi les images décrivant les produits de l'activité humaine, ce sont les constructions qui inspirent les deux tiers des 154 images. Naturellement aussi, les images de forme représentent les quatre cinquièmes de ce total. En général les produits sont décrits par des images tirées elles aussi des produits (fréquemment sous la forme de simples rapprochements). Toutefois assez souvent, comme dans *Par les Champs et par les Grèves*, les constructions sont associées à la nature, mais bien plus rarement que dans l'autre œuvre, elles deviennent des forces vivantes.

Prenons ce dernier groupe d'abord. Au Caire il note un « gynécée en bois de palmier, en forme de ventre (comme malgré soi et la force de sa destination même) » (N. V., I, 125), image bien différente de celle décrivant les pierres de Baalbeck qui « ont l'air de penser profondément. Effet olympien » (357). Dans les commentaires qui suivent on retrouve le voyageur-philosophe de 1847. C'est aux lettres, où Flaubert cherche plus soigneu-

sement à rendre une impression historique, qu'il faut surtout demander des images fournies par l'homme. Le long du Nil, « toujours c'est quelque temple enfoui dans les sables jusqu'aux épaules, et qu'on voit en partie comme un vieux squelette déterré » (II, 180) ; « le Sphinx.... a le nez mangé comme par un chancre, les oreilles écartées de la tête comme un nègre » (II, 156) ; de la statue de Memnon il dit : « Cè vieux gredin a une bonne balle.... la pierre la plus rongée n'a pas d'herbe. Ça tombe en poussière comme une momie, voilà tout » (II, 204).

Parmi les comparaisons fournies par la nature, plusieurs s'appliquent aux bateaux. Une barque de pêche près de Tunis est « comme une grosse mouette noire » (N. V., II, 320) ; les canges du Nil ont « les deux grandes voiles entre-croisées en fichu », ce qui fait ressembler le bateau « à une hirondelle volant avec deux immenses ailes » (N. V., I, 109 ; cf. *Corr.*, II, 126). Vue de terre, avec ses deux voiles dépliées et lorsqu'elle est au repos, la cange « semble un grand oiseau (une cicogne) arrêté les ailes ouvertes, mais dont la tête serait cachée sous ses jambes » (N. V., I, 168) ; une autre est échouée « dans la position d'un gros poisson laissé par la marée » (164), et à Caïffa, des carcasses de vaisseaux enfouis dans le sable semblent celles « d'animaux marins morts de vieillesse sur la grève » (281). Quant aux autres images on ne s'arrêtera que pour remarquer que, ici comme en pareille circonstance dans la *Tentation*, Flaubert note à propos de Karnac, « palais de géants » où l'on a dû servir « des hommes entiers enfilés à la broche comme des alouettes », que l'on a l'impression en s'y promenant d'une forêt de hautes colonnes » (219), que tel travail de sculpteur est « madréporique » (N. V., II, 264), et que des ruines ressemblent de loin à des palmiers (310).

Parmi les images du groupe dont le terme de comparaison est fourni par les produits, les vêtements fournissent peu de chose. Grâce aux vautours, « souvent on voit un grand obélisque tout droit avec une longue tache blanche qui descend comme une draperie dans toute la longueur » (*Corr.*, II, 204), ou « comme une coulée de plâtre » (218), et le voyageur commente la chose en disant que s'il n'y a ni lichen ni mousse sur les monuments égyptiens, cependant cette longue tache est d'un « curieux symbolisme », que la nature proteste, elle dit aux monuments : « Vous ne voulez pas de moi....., eh bien, je vous chierai sur le corps » (*Corr.*, II, 205). Pareillement on retrouve le moraliste des autres voyages dans le commentaire sur l'église San Giovanni :

« Dallée de tombes, mais couvertes de grandes nattes de paille. C'est traiter les tombeaux comme des fauteuils » (N. V., I, 88). Quant aux objets manufacturés, il note « un pont. . . . en forme de compas déployé » (N. V., I, 351), des « fûts à quatre colonnes, noués comme des cordes » (108), des murailles qui « font l'effet d'un damier régulier » (186), des briques disposées en châteaux de cartes (177), des tombeaux qui ressemblent à des culs de four (143). Mais c'est surtout dans la deuxième partie du voyage que l'on trouve de telles images : tombes dans tous sens ayant « l'air de cartes blanches fichées en terre et qui vont s'abattre » (N. V., II, 19), minarets en éteignoir (24), maisons de Constantinople en dés (62), église ayant l'air d'un four (72), chapiteaux ayant l'air d'un coussin (126), poutrelles à tranchants comme des lames d'épée (308), le Trésor des Atrides « en forme de cornet très évasé », ou au Parthénon « un reste de construction curviligne, faisant comme la courbe de l'arc dont la marche serait la corde » (130).

Fort souvent Flaubert fait des rapprochements architecturaux, surtout dans le deuxième volume de notes : des khans à tournure de chalet suisse (N. V., II, 5, 6, 87), Stamboul qui, comme Smyrne, lui rappelle le moyen âge en France (50), puits à Dracmano « comme celui d'Eleusis » (103), un pilier avec une incurvation légère comme quelques-uns en Egypte (242), des citernes en Tunisie « qui ressemblent aux thermes de Titus à Rome » (330), etc... (13).

En général, comme dans ces rapprochements, les descriptions figurées de constructions témoignent surtout du souci de la notation juste sans autre. Ainsi il remarque dans la grande Pyramide « un couloir tout uni (comme un égoût) » (N. V., I, 114) ; des pressoirs avec des bras « comme serait une chaise à porteur renversée » (N. V., II, 82) ; un berceau qui lui rappelle « les pirogues de la mer Rouge » (105) ; des sièges en marbre à l'Acropole, « vraies gondoles pour la forme » (122) (14). Parfois la notation est moins simple. Une route « descend toute droite, comme si elle allait se jeter dans la mer » (70), un chemin « se promène au petit trot » (137).

Enfin, n'oublions pas la désillusion de Flaubert à Jérusalem, « charnier entouré de murs », où « l'église protestante.....

(13) Voir aussi « Russie » (108) ; « grange » (130) ; « trilithes de Bretagne » (142) ; « Parthénon » (242) ; « musée Chiaramonti » (244) ; « Venise » (324).

(14) Voir aussi « santon » (N. V., II, 5) ; « loges de chien » (297) ; « escalier » (157) ; « dolmens » (319),

ressemblait à une école primaire ou à une salle d'attente dans un chemin de fer » 298 (15), tandis que dans le Saint-Sépulcre, où il trouve un portrait en pied de Louis-Philippe ! « il y a tant de lampes tassées les unes près des autres, que c'est comme le plafond de la boutique d'un lampiste » (331).

Quant aux descriptions des petits objets manufacturés, il est inutile de faire autre chose que de noter qu'elles fournissent une nouvelle indication de la constance avec laquelle Flaubert cherche à trouver l'image nette et juste en peu de mots (16), si ce n'est lorsqu'il dit que dans certaine cabane « la quantité de vents coulis qui soufflent donne un rhume de cerveau à nos deux bougies, elles coulent abondamment » (N. V., II, 159).

Les images décrivant les vêtements ont une valeur intrinsèque plus grande. Les fameux danseurs du Caire ont le ventre et les reins à nu, sauf une gaze noire qui « se ride sur les hanches comme une onde transparente à tous les mouvements qu'ils font » (N. V., I, 129), et dans leurs saluts, « leurs pantalons rouges se bouffissent tout à coup comme des ballons ovales, puis semblent se fondre » (130) ; « les femmes arabes, empaquetées de voiles et les coudes écartés, ressemblent, sur leurs ânes, à des pleines lunes noires » (*Corr.*, II, 149) ; ou, sauf la couleur, elles ressemblent à « ces ronds de papier dans lesquels sautent les écuyers » (N. V., I, 105) ; certain chapeau est « éreinté » (N. V., II, 294) ; une draperie de statue « par le bas se frise presque en volute » (115) ; un voile noir est roulé « en turban, qui ressemble à un chaperon moyen âge (duc de Bourgogne ?) » (104) ; et au Musée Bornico Flaubert trouve « deux bustes d'homme, casques en forme de casquettes de jockey » (221) (17), image qui fait penser à celle que Flaubert critique dans l'*Antechrist* de Renan, et qui représente Néron habillé « en jockey » (*Corr.*, éd. 1910, IV, 156). De telles expressions modernes le choquent dans une œuvre composée pour la publication, mais, naturellement, il n'en est pas de même ici, où son but est purement la netteté objective, et de telles images font penser à celle dont il se sert pour décrire à sa mère le mirage : « ... il vous semble voir à l'ho-

(15) M. Maynial note que cette même image se trouve dans le roman de Du Camp, *Le Livre posthume*, p. 262. Voir *Flaubert et son milieu*, p. 132.

(16) Voir « pains de sucre » (N. V., I, 119) ; « éventail » (156) ; « cor de chasse » (194) ; « bracelet » (230) ; « cuve à lessive » (N. V., II, 54) ; « cruches » (54) ; « alcôve » (247) ; « pain de sucre » (213) ; « fémur » (222) ; « bras » (224).

(17) Voir aussi « colonne » (N. V., I, 121) ; « damier » (228) ; « caparaçon de cheval » (341) ; « capote » (399) ; « lames » (N. V., II, 239) ; « auvent » (280) ; « étages » (116).

rizon de grandes flaques d'eau avec des arbres... et tout au fond... une vapeur grise passe en courant comme un train de chemin de fer » (*Corr.*, II, 112). Sans parler de certaine cotte de maille vue dans un arsenal « flexible et souple comme de la flanèlle ; en effet, c'était les gilets de santé d'alors » (N. V., II, 54).

Parmi les 186 images appliquées à l'homme, dont 127 de forme, les trois quarts ont pour terme de comparaison ou l'homme lui-même ou la nature. Si déjà parmi les images que l'on vient d'étudier, le sens péjoratif est souvent évident, on ne s'étonnera guère de savoir qu'il l'est décidément lorsqu'il est directement question de l'homme.

Le *genus homo* a toujours passionné notre auteur, même enfant. Dès le début de ce voyage, comme pour les autres, son attention est aux aguets pour saisir le pittoresque, le beau, et surtout le « gredin » et la « canaille » chez les gens. Déjà, sur la Saône, il observe tel « petit beau jeune homme à moustaches en croc » qui se donne « des airs de prince » et se montre très attentif aux « exigences de la galerie ». Tourmenté par sa « bosse de causalité », Flaubert construit autour du paletot usé que le beau est obligé d'endosser, toute une biographie ironique (N. V., I, 79-80). Et il ne tarde pas à écrire à Bouilhet des lignes qui surprennent celui qui connaît ses autres récits de voyages où les mêmes tendances se manifestent :

« ...il y a un élément nouveau que je ne m'attendais pas à voir et qui est immense ici, c'est le grotesque. Tout le vieux comique de l'esclave rossé, du vendeur de femmes bourru, du marchand filou, est ici très jeune, très vrai, charmant » (*Corr.*, II, 119).

« Mon genre d'observation est surtout moral. Je n'aurais jamais soupçonné ce côté du voyage. Le côté psychologique, humain, comique, y est abondant. On rencontre des balles splendides, des existences gorge-pigeon très chatoyantes à l'œil, fort variées comme loques et broderies, riches de saletés, de déchirures et de galons. Et au fond toujours cette vieille canaillerie immuable et inébranlable. C'est là la base. Ah ! comme il vous en passe sous les yeux ! » (*Corr.*, II, 252-253).

« La terre est couverte de balles splendides. Le voyage a des mines de comique immenses et inexploitées » (*Corr.*, II, 258, voir tout ce passage).

A la fin du voyage, on retrouve la même note.

Les *Notes de Voyage* attestent abondamment que ce ne sont pas là de simples paroles. Il y a bien des passages d'une verve, d'une cocasserie qui rappellent de loin celles de *Par les Champs et par les Grèves*. Mais la verve est moins bruyante, moins soutenue,

et, en ce qui concerne les images, l'ironie ou l'observation amusée est très apparente, mais elle est rapide, incisive, elle n'est plus souvent bouffonnement épique. Il observe sans cesse les « boules » de cette humanité si variée qui défile sans cesse devant lui. Et partout il trouve des ressemblances (18) et des différences qu'il note avec le même soin, mais avec plus de plaisir qu'il ne met dans les notations architecturales. Le futur auteur d'*Hérodias* remarque à Beyrouth « une vieille et grosse femme, profil à la Georges, choses superbes dans le bas du visage, pleines et riches comme dans le buste de Vitellius... » (N. V., I, 383). Le futur auteur de *Bouvard*, connaisseur en « belles balles », admire tel « crâne si serré à partir des tempes qu'il faisait presque pyramide » (248). « Museau allongé » (18) ; « nez de Polichinelle » (299) ; « œil de lynx » (333) ; « long nez d'oiseau de proie » (132 ; N. V., II, 146, 189), « nez de vautour » (N. V., II, 294) ; « tête en bête féroce » (303) ; « figure de cheval » (52) ; « figure en galoché » (218) ; « frisures de caniche » (218) ; « mâchoire inférieure en gueule de singe » (275) ; figure « couturée de petite vérole » (294) ; hommes, femmes, tous y passent, et il y a des physiologies pour tous les goûts. Les lunettes vertes de tel dignitaire égyptien « lui donnaient l'air, avec son grand nez, d'une bête fantastique, moitié crapaud, moitié dindon » (I, 94) ; une Anglaise « semblait un vieux perroquet malade (à cause de son auvent vert ajouté à sa capote) » (102) ; à une réception officielle, des « mameluks déplorables ressemblent à des domestiques de louage... Zizinia descend de voiture, coulé en argent ; ressemblait à un bâton de sucre de pomme entouré de sa feuille de plomb » (139) ; un vieux raïs « se balançait comme un singe » (168) ; des pèlerins « se ruent comme des vautours affamés sur les écorces des pastèques » (249) ; sur un bateau, un harem est « séparé des mâles et dans son box comme des chevaux » (382) ; un autre harem qui crie en passant est « comme un bataillon de pies » (Corr., II, 208) ; un Ababdieh à crinière léonine, appuyé sur un bâton comme un ours, parle, et « c'était comme le claquement de bec de pélican » (N. V., I, 187).

Tel homme « faisait le sultan » (90) ; tel autre a un air de pion

(18) Voici une liste très incomplète des pages du deuxième tome où nous avons trouvé des notations de ressemblances entre personnes, souvent entre un Oriental et un Européen : N. V., II, pp. 8, 13, 14, 41, 42, 56, 107, 111, 150, 171, 195, 215, 215, 224, 260, 266, 270, 271, 271, 272, 285. Ajoutons qu'il y a de très nombreuses descriptions des hommes, où le voyageur se passe de toute image. Voir *La Jeunesse de Flaubert* de M. Maynial (pp. 202-205) pour une comparaison des notes de Flaubert et celles de Du Camp à cet égard.

(86), ou une « figure de jour de l'an » (103), ou « la tournure quartier latin » (134) ; Flaubert se moque de lui-même, se donnant, dans un moment de danger, un « chic cuirassier-empire » (319).

Parfois, dans les comparaisons avec les animaux, l'intention péjorative est moins évidente. Les longs cheveux des négresses qui broient de la farine sur des pierres sont « comme la longue crinière d'un cheval » (179) ; des chasseurs arabes « courent comme des lévriers » (97) ; etc.

Notre moraliste, en veine humoristique, note à propos des femmes en Egypte que « si on ne voit pas leur figure, on leur voit toute la poitrine. En changeant de pays, la pudeur change de place, comme un voyageur embêté qui se met tantôt sur l'impériale et tantôt dans la rotonde » (*Corr.*, II, 107).

Les figures des tableaux et statues des musées ne sont pas exemptes de moquerie, sans que les artistes en soient nécessairement atteints. A l'amirauté anglaise de Malte, un portrait de S. M. George IV semble « un vrai coq emmailloté » (88) ; Flaubert s'enthousiasme pour le portrait de Rembrandt peint par lui-même, mais il remarque qu'il a « le nez en pied de marmite » (*N. V.*, II, 186) ; l'Erasmus de Holbein a une « figure en lame de couteau » (196) ; une belle statue de Mercure est gâtée par une cuisse vilaine, « toute droite comme une poutre et dure » (203) ; deux Bambini de l'école allemande sont, l'un comme un avorton, l'autre à formes de squelette (189) ; et la belle Vierge du Parmesan a cependant une « vilaine main ; doigts en salsifis » (195).

Se trouvant en Egypte, Flaubert n'oublie pas les morts. Si « des os blanchis paraissent à même dans la terre, comme une galantine coupée par la moitié » (*N. V.*, I, 143), par contre le premier bain turc de notre voyageur lui fait une impression lugubre ; « les Kellaks..... vous manient et vous retournent comme des embaumeurs qui vous disposeraient pour le tombeau » (*Corr.*, II, 140). Chez certaine belle courtisane, l'ensemble est « un effet pestiféré et de léproserie » (*N. V.*, I, 107) ; au désert, les Arabes enveloppés de leurs couvertures dans les fossés qu'ils creusent « sont couchés là comme des cadavres dans leur linceul » (112) ; un rachitique ressemble fort à un squelette (124) ; près de Louqsor, il note « un nègre, drapé comme une momie, tout en cartilage desséché » (153).

Mais enfin toutes les images ne sont pas comme celles-là. Ne dit-il pas que « dès en embarquant à Alexandrie, j'ai vu venir devant moi toute vivante l'anatomie des sculptures égyptiennes ;

épaules élevées, torse long, jambes maigres, etc. (*Corr.*, II, 149). Donc, il est naturel que devant des nègres nus qui sortent de l'eau, on ait l'impression de « statues de bronze dégouttelant de l'eau des fontaines » (N. V., I, 167 ; *Corr.*, II, 178), ou que la belle Ruchiouk accroupie inspire ces notations : « dessin magnifique et tout à fait sculptural de ses rotules » (159) ; « elle a des bourrelets de bronze sur ses flancs » (155). Flaubert remarque déjà à Marseille que « la graisse est pour les vieilles femmes ce qu'est le lierre aux débris, elle cache la ruine et la consolide » (89), et ailleurs il décrit sur le Silène de Rubens dans *Une bacchanale* à Florence « la graisse ferme et en pelote serrée sous la peau » (N. V., II, 277). Du reste ce sont très souvent les statues et les tableaux qui suscitent le mot juste : « seins pomme » (114, 121), « seins poire » (250), boucles de cheveux en « coquille de colimaçon » (116) ; la torsade de Plautilla dans le Musée Borbonico, « qui descend comme le derrière d'un casque grec » (217) ; mèches de faunes qui se marient avec leurs cornes (204, cf. 220) ; « une tresse ronde, comme une anguille », et formant sur le sommet de la tête « comme une couronne » (260) ; une autre tresse « enroulée en vignot », accompagnant une « vraie figure. Pompadour et XVIII^e siècle s'il en fut » (260). D'autres notations s'appliquent aux vivants, « un santón, couronné d'herbes comme un dieu marin » (305), cheveux noirs en petites mèches « comme des paquets de ficelles goudronnées » (294), des cils comme des éventails (313), des yeux en amande (138 ; cf. N. V., I, 214), etc.



Les images de forme, ensemble, représentent donc plus des deux tiers de toutes les images, proportion égale à celle de *Par les Champs et par les Grèves* et dépassant de très loin toutes les autres œuvres excepté *Bouvard et Pécuchet* qui suit d'assez près. Flaubert voyageur s'attache à fixer les contours de quelque nature qu'ils soient, et « bonhomme de couleur » par goût, cependant il sait bien noter les autres impressions visuelles. Un peu moins de la moitié des images de forme sont appliquées à la nature (109), et plus de la moitié de ce chiffre décrit les divers aspects de la terre, grâce surtout au deuxième volume. Des autres aspects de la nature, ce sont les arbres et la végétation qui en fournissent quarante-quatre, tandis que l'eau, le ciel, et les animaux en inspirent cinquante-quatre divisées très exactement entre les trois

sources. C'est là à peu près la proportion que l'on s'attendait à voir. Et si les produits de l'industrie humaine fournissent l'image plus souvent que la nature (96 images comparées à 76), on a vu qu'il y a pour cela deux raisons, la recherche du petit détail juste qui vient le plus souvent des manufactures, et surtout le fait que pour Flaubert tous ces paysages sont peuplés de souvenirs de l'histoire, et caractérisés par des aspects architecturaux ou sculpturaux, d'où les très fréquentes images tirées des constructions, et les autres des vêtements. Ajoutez à celles-là trente-trois autres fournies par le corps humain, et l'on verra que l'homme qui dit qu'en voyageant le côté humain le frappe le plus n'oublie pas un instant l'homme en décrivant la forme des objets. On verra que les images de lumière et de couleur contiennent bien moins de cet élément, et que la fantaisie qui perce dans de nombreuses images de forme y cède la place à l'observation enthousiaste mais nette et juste.

Quant aux images de forme et de contour décrivant les produits de l'industrie humaine, on a vu qu'elles sont pour la plupart des descriptions des ensembles ou surtout du détail des monuments, et pour la plupart des parallèles avec d'autres monuments, l'homme ne fournissant que rarement l'image. Parmi les 127 images de l'homme, les trois cinquièmes se trouvent dans le premier tome, où l'impression que faisaient les types humains était, naturellement, plus forte. La proportion serait même beaucoup plus grande, si nous ne comptions ici les peintures et statues de l'Italie et de la Grèce, qui fournissent de beaucoup les plus nombreuses images décrivant l'homme, dans le deuxième tome. C'est l'homme lui-même qui fournit le plus d'images, 53 ; la nature en fournit 41, les produits 33. Dans le premier et surtout dans le dernier de ces trois groupes, l'ironie amusée du voyageur est évidente.

Un dernier mot sur la fréquence des images de forme, toutes ensemble. Elle est à tout moment du voyage au-dessus de la normale, mais dans les tout premiers temps en Egypte, elle l'est moins parce que la vie mouvementée et colorée autour de lui le saisissait d'abord. Aussi la moyenne pour tout le voyage en Egypte est décidément inférieure à celle pour la randonnée en Syrie et en Palestine, et il y a une augmentation constante dans la proportion des images de forme pendant le voyage en Grèce, en Italie, et même en Tunisie pour *Salammô*. Dans le deuxième tome, il n'y a presque plus d'images de mouvement, et même celles de couleur deviennent progressivement plus rares.

La courbe que prennent ces images s'explique très naturellement par les conditions du voyage dans les différentes parties de cette longue et fructueuse randonnée, fraîcheur de sensations, animation et pittoresque des lieux, abondance de paysages ou de monuments, but des notes, etc...

On n'aura pas à s'arrêter longtemps pour les images de mouvement et de sons. Flaubert croit retrouver les sculptures égyptiennes dans les danses qu'il voit au Caire, qui « ont un caractère trop hiératique pour ne pas venir des danses du vieil Orient, lequel est toujours jeune, parce que là rien ne change » (*Corr.*, II, 150). Plusieurs images sont consacrées à ces danses. Si le col d'une danseuse « glisse sur les vertèbres » de manière à faire « un effet de décapitement effrayant » (N. V., I, 165), les autres caractérisations sont moins lugubres. Tandis que les rebecks jouent « un chant de deuil gai », la fameuse Ruchiouk danse en « faisant dans l'air une sorte de brasse comme en nageant » (159); les danseurs du Caire « se renversent.... sur le dos....., et se relèvent tout à coup, tel un arbre qui se redresse une fois le vent passé » (130), et si la gaze noire sur leurs hanches forme « une onde transparente » à tous leurs mouvements, l'un d'entre eux « fait rouler son ventre comme un flot » (105). Pour décrire une autre « danse », Flaubert dit que « le bassin fait des trilles » (106), et dans une lettre il remarque que « c'est un « trille de muscles (seule expression qui soit juste) » (*Corr.*, II, 139).

En dehors de ces exemples, il est rare que les mouvements humains soient indiqués dans les images des notes. Un charmeur de serpents imite leur balancement (N. V., II, 303) ; un aveugle joue de la mandoline en « balançant sa tête continuellement comme un éléphant » (305) ; et c'est à peu près tout ce qu'il y a d'un peu intéressant. En tout, il n'y a dans les deux volumes que dix-sept descriptions figurées de l'homme où le mouvement ou le geste soit l'inspirateur principal de la comparaison. Et toutes sauf cinq se trouvent dans la partie égyptienne du voyage, grâce surtout à ces danses. On se rappelle que les autres images de mouvement, appliquées à la nature, et pareillement rares, décrivent surtout les mouvements des chameaux et de l'eau, ou une trombe de sable.

On pourrait ici parler des sons, également rares dans les notes de voyage, mais plus fréquents dans la partie des lettres qui s'occupent de l'Égypte, que le voyageur voulait rendre pittoresque pour ses lecteurs. Le plus souvent les notations visent l'objectivité pure. Si l'on a entendu crier un harem comme un

bataillon de pies (II, 208), si Flaubert parle du « gloussement strident des femmes arabes » (II, 149), ailleurs il dit que leur cri de joie « ressemble à un trille de clarinette » (*Corr.*, II, 131). « Les rauques syllabes sémitiques claquent dans l'air comme des coups de fouet » (II, 148), image qui nous amène à ces caractérisations des coups de bâton de palmier qu'administrent des eunuques à un festival religieux. « On entendait les coups sonner sur les tarbouchs comme sur des balles de laine, ça avait le son régulier et nombreux d'une pluie », disent les notes (N. V., I, 138), ce qui dans la lettre à sa mère devient : « On entendait les bâtons de palmier sonner sourdement sur les tarbouchs comme les baguettes sur des tambours pleins d'étoupes, ou plutôt sur des balles de laine. Ceci est exact » (II, 161). Ailleurs Flaubert note que lorsque les négresses se remuent, leurs longs colliers de piastres d'or « claquent » ou « sonnent » comme des charrettes (*Corr.*, II, 174 ; N. V., I, 158). On remarquera que sauf la notation « c'était comme un chant de deuil gai » ; la musique, dont il parle souvent, ne reçoit pas de caractérisation métaphorique. Les autres rares images des sons, appliquées aux claquements des tentes ou des voiles au vent, etc..., sont insignifiantes. Et cependant dans presque tous les écrits jusqu'à maintenant, sauf les notes de voyage, les sons, surtout ceux de la voix féminine, ont abondé. C'est qu'aucune des rares femmes des Notes, sans doute, n'était une Marie.



Reste à voir le groupe d'images le plus important, celles de couleur. M. Pierre Monnier a fait, il y a quelques années, une étude indispensable sur Flaubert coloriste. Il démontre excellemment quelle très grande place occupe la couleur dans les notes de voyage et dans les romans, quel grand rôle elle joue dans la conception flaubertienne de l'art littéraire, comme dans son goût personnel ; il indique combien les descriptions de la nature ont de netteté chez Flaubert en comparaison avec un Chateaubriand, combien elles entrent en fusion avec la partie narrative, combien elles sont composées, tout à fait comme chez les grands peintres, combien les couleurs sont groupées en connaissance de cause, combien elles aident à mettre en relief les personnages principaux, les objets les plus importants, et cependant combien il sait varier le fond de ses paysages. Enfin, il insiste, avec raison, sur le fait que si Flaubert savait admirer, en homme qui com-

prend et sent juste, les grands chefs-d'œuvres de la peinture, s'il y a entre eux et lui communion artistique, cependant « Flaubert ne s'aventure jamais à discuter dessin, facture, procédés, métier, et, lorsqu'il est sollicité dans ce sens, il refuse de « faire le salon » au *Rappel*, « n'admettant pas que l'on fasse la critique d'un art dont on ignore la technique... » Flaubert, répétons-le, n'a pas emprunté à l'autre art ses moyens d'expression, il les a créés en conformité avec ses sensations et sa conscience profonde » (19).

Nous ne serions tenté de faire que deux ou trois petites réserves, en appuyant l'excellente et très documentée étude de M. Monnier. L'originalité de Flaubert coloriste est incontestable, mais peut-être bien faut-il dire qu'il avait passablement appris chez Théophile Gautier, qui, lui aussi, savait voir, et mieux voir que la plupart des peintres de son temps, mais qui ne savait peut-être pas aussi bien composer avec les couleurs de sa très riche palette. Néanmoins, si Flaubert emprunte parfois aux tons de cette palette et au vocabulaire des artistes, il est très certain que sa vision, et le plus souvent ses épithètes de couleur, sont personnelles et originelles. Aussi ne faudrait-il pas croire que la couleur prédomine dans tous les paysages de Flaubert, ceux des romans comme ceux des *Notes de Voyage*. Et cependant, il y a recours sans cesse, et voluptueusement. Comme le dit M. Monnier, et comme nous l'avons indiqué ailleurs à plusieurs reprises, la Correspondance révèle « un tempérament coloriste dans la primitive et véritable acception du mot » : « ... Toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre. » — « Je rêve de tous les tintamarres de la couleur. » — En voyage, il... se « donne une bosse de peinture vénitienne... ». Il s'arrête à l'immonde boucherie de Jérusalem, dont la tripaille est « un arsenal de tons chauds à l'usage des coloristes » (20).

Remarquons que cette observation de la richesse de couleurs en pareilles circonstances n'est point nouvelle. On se rappelle les abattoirs de Quimper (*Ch. Gr.*, 174). Et l'on pourrait multiplier les preuves que Flaubert se considérait comme « un bonhomme de couleur » (c'est lui qui le dit); et après son retour, pour indi-

(19) *Mercure de France*, tome CLII, p. 416. Voir toute cette étude, pp. 401-417 (1^{er} décembre 1921). On n'aura qu'à consulter les chapitres de M. Brunot dans son *Histoire de la langue française des origines à 1900* (tome VI, première partie, fascicule deuxième, section trois) pour se rendre compte du peu de rapport entre le vocabulaire de la peinture au dix-septième et au dix-huitième siècles et celui de Flaubert, qui semble avoir peu connu les termes d'atelier. Il a mieux connu les mots composant la palette des artistes, que le reste, mais il semble avoir gardé une grande originalité dans ses notations de couleur.

(20) *Loc. cit.*, pp. 401-402.

quer pourquoi il préfère la Méditerranée à la Manche, il remarque : « J'aime la couleur avant tout et le calme » (*Corr.*, II, 318).

Il voit l'Egypte pour la première fois : « J'ai aperçu le sérail d'Abbas Pacha comme un dôme noir sur le bleu de la mer. Le soleil tapait dessus. J'ai aperçu l'Orient à travers, ou plutôt dans une grande lumière d'argent fondu sur la mer » (*Corr.*, II, 107). Quelques lignes plus loin, dans cette première lettre d'Egypte, il ajoute : « Je me fiche une ventrée de couleurs, comme un âne s'emplit d'avoine » (226). Peu de temps après, il se dit étourdi, et l'on croit d'abord qu'il est question de sons dans le passage suivant :

« Je ne fais que revenir à peine de mon premier étourdissement. C'est comme si on vous jetait tout endormi au beau milieu d'une symphonie de Beethoven quand les cuivres vous déchirent l'oreille, que les basses grondent et que les flûtes soupirent. Le détail vous saisit, il vous empoigne... et plus il vous occupe, moins vous saisissez l'ensemble ; puis peu à peu, cela s'harmonise et se place de soi-même avec toutes les exigences de la perspective » (II, 148).

Ailleurs on lit :

« Une chose merveilleuse, c'est la lumière ; elle fait briller tout. Dans les villes cela nous éblouit toujours, comme le ferait le papillonnage de couleurs d'un immense bal costumé. Des vêtements blancs, jaunes ou azur se détachent, dans l'atmosphère transparente, avec des crudités de ton, à faire pâmer tous les peintres » (II, 187).

Il écrit à sa mère : « Je vis comme une plante, je me pénètre de soleil, de lumière, de couleurs et de grand air ; je mange, voilà. Restera ensuite à digérer. C'est là l'important » (*Corr.*, II, 147). Il a digéré et bien digéré. On pourrait multiplier les passages montrant cet enthousiasme de la couleur et de la lumière, car notons que couleur et lumière font deux, mais sont constamment fusionnées, et avec raison, dans la pensée et dans les notes du voyageur. Et il serait difficile de dire laquelle fait sur lui la plus profonde impression.

Les passages cités suffisent largement pour justifier cette étude séparée des images de couleur et de lumière. M. Monnier indique en passant leur importance, mais les passages qu'il cite sont remplis de notations non imagées, et il s'attache surtout à montrer comment Flaubert compose ses tableaux. Du reste il est évident que, dans ses notes, il ne se préoccupe point de composition, du moins dans le sens rigoureux du terme, puisqu'il subit

les paysages et note minutieusement la vision qu'il trouve devant lui, quitte à choisir et à agencer plus tard en écrivant la *Tentation* ou *Hérodias*, ou *Salammbô*, ou même les autres romans.

On s'attendrait à ce que, proportionnellement, les images de couleur soient très exceptionnellement fréquentes dans les *Notes de Voyage*, et cela est vrai pour certaines parties de cette longue randonnée, mais pour certaines parties seulement. Il est naturel qu'en Italie l'image de couleur et de lumière soit rare, et en Grèce, de fréquence à peu près moyenne, d'autant plus que Flaubert visite ces pays en hiver, et que les monuments et les statues occupent une large part de son attention. C'est cette dernière raison qui fait que l'excursion aux Pyramides, et celles à Thèbes et à Kosséir contiennent si peu d'images de couleur et de lumière. Il est à noter du reste que surtout dans ces deux dernières parties, qui contiennent des descriptions détaillées des ruines et respirent l'ennui que produisent les longues observations archéologiques, les expressions figurées de tous genres sont rares. En mettant ensemble toutes les images de couleur dans les deux tomes, elles sont un peu au-dessus de la moyenne en fréquence, et presque de moitié plus nombreuses, proportionnellement, que celles du voyage en Bretagne.

Il est bien plus surprenant de découvrir que le voyage à Carthage, en 1858, contient une proportion d'images de couleur et de lumière inférieure à la moyenne et que la même chose est vraie pour le roman *Salammbô*, où l'on s'attendrait à une profusion excessive de telles figures. La raison est assez difficile à saisir, à moins que ce ne soit d'abord parce que Flaubert se sert de plus en plus des couleurs primitives sans les différencier sous formes d'images, et aussi parce que, en vieillissant, il est moins sensible aux impressions de couleur, et surtout moins enclin à les prodiguer à tort et à travers (c'est aux mouvements des masses et aux contours que l'image de *Salammbô* s'applique surtout). En tout cas, il est à noter que, en comparaison avec ces notes carthaginoises et ce roman, *Madame Bovary*, œuvre commencée bientôt après le retour du long voyage en Orient, donne aux images de couleur et de forme une place nettement dépassant la moyenne. Il faut dire aussi qu'une bonne partie du vocabulaire imagé de couleurs et de jeux de lumière que Flaubert s'est forgé s'applique infiniment mieux aux études de la vie moderne qu'à celles de l'antiquité. Enfin, en ce qui concerne le voyage au site de Carthage, il est certain que Flaubert avait un but défini en y allant : étudier et vérifier la topographie et constituer une archéo-

logie plausible. La couleur et la lumière n'y ont guère de place, et au besoin pour ce côté, il avait toujours ses notes de l'Égypte.

Ce sont les premiers mois en Égypte et le long voyage sur le Nil, la randonnée en Syrie, en Palestine et au Liban (21) et le séjour à Rhodes qui abondent exceptionnellement en images de couleur. Elles sont donc rares dans toute la partie commençant avec le tome II (Asie Mineure, Grèce, Italie, Carthage). On ne doit pas oublier que la mauvaise saison arrivait déjà pendant le voyage en Asie Mineure.

Si l'on s'étonne qu'il y ait décidément plus d'images de couleur et de lumière, proportionnellement, en Palestine et en Syrie que sous le soleil ardent de l'Égypte, la Correspondance nous éclaire sur la raison. Dès Beyrouth, Flaubert écrit que la Syrie est « un crâne pays », « il est carquechose de particulier », comme dit Joseph » (le serviteur) (*Corr.*, II, 224). Il s'extasie devant « ces prodigieux paysages » et dit qu'en contraste avec la monotonie impitoyable de l'Égypte, « la Syrie est au contraire mouvementée, variée, pleine de choses imprévues » (*Corr.*, II, 224). L'impression dure. Deux semaines plus tard, après avoir vu Tyr, Sidon, Carmel, Saint-Jean-d'Acre, Jaffa, Ramlé, il répète : « Oui, la Syrie est un beau pays, aussi varié et aussi fougueux de contrastes et de couleurs que l'Égypte est calme, monotone, régulièrement impitoyable pour l'œil » (*Corr.*, II, 227). Si Jérusalem même est un charnier où tout pourrit, « le pays en revanche me semble superbe, contre sa réputation ; on ne *dépense* pas à la Bible, ciel, montagnes, tournure des chameaux (oh ! les chameaux), vêtements de femmes, tout s'y retrouve » (*Corr.*, II, 233). « C'est un crâne pays, un pays rude et grandiose qui va de niveau avec la Bible. Montagnes, ciel, costumes, tout me semble énorme » (*Corr.*, II, 231). Pour lui, « le Liban n'est pas assez vanté. C'est aussi beau que les Pyrénées et sous un ciel d'Orient » (*Corr.*, II, 249). Il s'enthousiasme pour les belles femmes de Nazareth et leurs vêtements de couleur (*Corr.*, II, 241), il remarque dans une léproserie un lépreux qu'il examine pour distinguer « si c'était des loques verdâtres ou des mains qui lui pendaient au bout des mains. C'était ses mains. (O coloristes où êtes-vous donc ?)... Il râlait... Et la nature calme tout à l'entour ! de l'eau qui coulait, des arbres verts tout frissonnants de sève et de jeunesse... » (*Corr.*, II, 241).

(21) A propos des cascades du Liban, il remarque : « cascades... chutes d'eau et aspects de rochers comme dans les tableaux de Poussin, pays vraiment fait pour la peinture et qui semble même fait d'après elle » (N. V., I, 372).

Mais abondance de notations de couleur* et de lumière, et abondance d'images de couleur et de lumière n'est pas la même chose, et surtout pour les couleurs primitives, l'existence du mot propre élimine l'emploi du mot figuré, d'autant plus que Flaubert cherche dans ses notes une seule chose : la clarté et la justesse. C'est ce qui explique le nombre limité d'images décrivant les vêtements. Constamment il note leurs couleurs, mais elles sont simples, en comparaison avec celles du ciel, de l'eau, et de la terre, infiniment variées et susceptibles de multiples modifications. Voici toutefois quelques descriptions figurées appartenant à ce groupe : « une draperie lie de vin atténuée par la blancheur de la gaze de dessus » (N. V., II, 200) ; une « veste couleur vin d'Espagne » (305) ; des haillons de toutes couleurs qui donnent à celui qui les porte « l'air d'être revêtu d'écailles bigarrées » (305) (22) ; une « robe d'un violet chocolat » (247) ; des hommes à turban vert et à turban potiron (328) ; *La Belle Simonette* de Boticelli, la « robe couleur purée de lentilles » (283) ; un manteau ou des bas « couleur tabac d'Espagne » (48 ; N. V., I, 84) ; un sale homme portant « une robe de couleur poussière » (N. V., I, 337). Peu de choses enfin, mais déjà ces quelques images indiquent bien que Flaubert, en Orient, ne cherche pas simplement les couleurs éclatantes, mais aussi les couleurs ternes et peu attrayantes.

On pourrait y ajouter les quelques caractérisations des constructions : des maisons arméniennes de couleur brun tabac (N. V., II, 56), un char couleur d'acajou foncé, avec des roues couleur paille (202) ; des murs couleur chocolat foncé (95) ; le Parthénon « couleur de brique. Dans certains endroits ce sont des tons de bitume et d'encre... Le soleil donne dessus... ça casse-brille » (*Corr.*, II, 298), et tout près un bas-relief représentant une femme, et que « la pluie et le soleil ont rendu jaune blond..... C'est d'un ton fauve qui le fait presque ressembler à la chair » (*Corr.*, II, 298) ; une colonnade du temple de Baalbeck dont Flaubert se déclare vainement amoureux, colonnade qui a l'air d'être en vermeil ciselé, à cause de la couleur des pierres et du soleil (*Corr.*, II, 249) ; un colosse à Thèbes, dont « le bonnet de granit poli brille au soleil comme une pipe de porcelaine allemande » (N. V., I, 217) ; dans les belles ruines presque rouges de Baalbeck, une partie de frise qui « m'a semblé un lingot d'or ciselé » (355).

(22) Il note aussitôt après, par association d'images : « J'ai rencontré à la Marsa un santou, couronné d'herbes comme un dieu marin ». Ces deux images ne sont pas oubliées dans *Salammbô*, comme on le verra.

De petits vases en porcelaine sont « de couleur groseille de province » (305).

Les images de couleur et de lumière qui décrivent les êtres humains sont pareillement rares. Une petite fille a les « yeux d'émail » (N. V., I, 170) ; des négresses ont les yeux d'étain (*Corr.*, II, 174) ; le blanc de l'œil des Nubiens est « couleur café » (N. V., I, 81), la femme du Bédouin a « des yeux énormes, couleur de café brûlé » (310). La belle Ruchiouk-Hânem, dont la gorge dure, au sortir du bain, « sentait frais, quelque chose comme une odeur de térébenthine sucrée », a la « peau, surtout du corps..., un peu cafetée » et « des bourrelets de bronze sur ses flancs » (155 ; cf. « bronze », 107, 167). Flaubert dit de lui-même : « Le soleil s'est enfin décidé à me culotter la peau, je passe au bronze » (*Corr.*, II, 129) ; « ...nous sommes couleur de pipe culottée (II, 179) (23) ; « nous avons des balles ravagées, culottées et déguenillées qui sont hautes comme chic. De chocolat, que j'étais en Syrie, je suis devenu brique. J'ai les sourcils presque roux comme un vieux soldat » (*Corr.*, II, 299).

Dans le tableau de Bassano, *le Christ ressuscite Lazare*, à Naples, Flaubert élève de l'amphithéâtre de dissection note que « la teinte de Lazare est fausse, ardoise et rouge au lieu d'être livide » (N. V., II, 191). Mais un lépreux qu'il voit est « rouge de feu, un autre... vert comme l'herbe, avec... quelques pustules » (N. V., I, 345) ; une femme a le dos « couleur brique » (N. V., II, 191) ; dans un Rubens, il remarque « les plis des ombres des chairs du Silène, ton ardoise ; aux endroits lumineux, tons de brique ; c'est là de l'admirable viande » (277) ; *la Vierge* de Murillo au Musée Corsini, à Rome, qui l'enthousiasme excessivement, a « des cheveux noirs de suie avec un ton roux brun pardessus » (250), et une jeune femme qui l'excite démesurément à Saint-Paul-hors-les-Murs « avait un front blanc, d'un blanc vieil ivoire ou de paros bien poli »..... (257) (24).

S'il y a déjà une variété considérable de tons parmi les images appliquées aux personnes et aux monuments, on peut être sûr qu'elle sera bien autrement grande parmi les nombreuses inter-

(23) Dans son *Voyage en Espagne* (Charpentier, 1890, p. 18), Gautier note « les teintes fauves et culottées (pardon du terme), les nuances de bistre et de vieille pipe ».

(24) Il est très rare que dans ses romans Flaubert fasse un portrait détaillé de ses personnages, même de ses belles femmes. Celui qu'il trace dans ce passage et celui décrivant *la Vierge* de Murillo, sont typiques de beaucoup d'autres dans les carnets, et montrent une puissance d'observation et d'expression d'autant plus étonnante qu'il s'agit de simples notes, et dans le premier cas d'une simple et rapide rencontre dans une église.

prétations de la nature, dont les deux tiers se trouvent dans les notes du voyage en Egypte, et surtout en Palestine et en Syrie.

On s'attendait à voir une grande proportion d'images décrivant les effets du coucher du soleil dans le ciel, mais il y en a seulement vingt-six appliquées directement au ciel. Toutefois ce sont les jeux de lumière et de couleur venant du ciel et reflétés dans l'eau, ou tombant sur les rochers et le sable, sur la terre couverte d'herbe, etc., qui sont responsables des très nombreuses images de ces deux groupes. Celles appliquées à l'eau sont un peu plus nombreuses que celles décrivant les divers aspects du ciel, et celles de la terre (y inclus l'herbe qui la recouvre) plus de deux fois plus nombreuses que celles du ciel. Il n'y a qu'une douzaine d'images décrivant spécialement les animaux, les oiseaux, et les arbres et arbustes. Quant aux sources des images, il y en a (sans compter celles de la Correspondance) soixante-neuf fournies par la nature, quarante-trois par les produits et aliments, dix par l'homme.

Prenons d'abord les images appliquées aux animaux, aux oiseaux, aux arbres, etc. On a vu la fiente des oiseaux formant comme une coulée de plâtre (N. V., I, 218), ou comme une draperie blanche (*Corr.*, I, 204). Des mouettes près de l'eau ont « l'air de l'écume des vagues qui s'envole, de grands flocons blancs emportés par le vent, dans les airs » (N. V., II, 314); sur un mur l'ombre des animaux du douar passe, la nuit, « comme des ombres chinoises » (341). Les feuilles des cotonniers sont « rouges, rouillées par place » (N. V. I, 171); des feuilles de chêne sont « fer rouillé » (N. V., II, 98); sur le sommet d'un bois, « un glacis violet commence à onduler en nappe transparente sur la couleur de fer des feuilles » (N. V., II, 84). « Les arbres sont drapés du velours vert des mousses » (98); « les chênes ont des caleçons de velours vert en mousse » (160). Ces dernières images, où il y a une fusion d'effets de couleur, de consistance et de forme, en représentent beaucoup d'autres où sont réunis plusieurs types de sensation.

L'artiste note que, au coucher de soleil, « les palmiers sont noirs comme de l'encre » (N. V., I, 153), et que « les arbres ont l'air faits au crayon noir » (164). Sur un temple grec, des lichens forment comme « des taches de vin » (N. V., II, 162); et « de grandes herbes blanc doré, ou filasse blonde, desséchées, couvrent le sol » (N. V., I, 330).

Maintenant voyons le groupe précisant les divers tons du ciel.

D'abord les images fournies par les produits, et qui représentent le quart du groupe. « Un large clair de lune sur les flots, c'est une plaque d'argent » (148) ; un jour où le soleil se cache, « le ciel était de porcelaine dépolie » (notation qui servira dans *Bovary*). On se rappelle cette « lumière d'atelier » en Grèce (N. V., II, 85). Un coucher de soleil forme « du vermeil en fusion dans le ciel... il y eut un moment où le ciel était une plaque de vermeil.... En face... le ciel a des bleus tendres de pastels » (N. V., I, 98). Le petit paragraphe suivant, dont deux des images appartiennent à ce groupe, est typique de cette « couleur en mouvement » où se mêlent forme, lumière et ombre, et qui représente bien la façon dont Flaubert note rapidement ces effets :

« Coucher de soleil : nuages blanc jaune, puis un seul nuage, allongé en forme de grand poisson, lie de vin rosé, coupé par des bandes ou arêtes transversales de cuivre rouge brun ; à côté, le ciel bleu pâle. Le nuage peu à peu se rembrunit, perd son or, et finit par devenir une large tache d'encre sur le ciel devenu pâle » (N. V., I, 402).

Voici maintenant les notations figurées du ciel fournies par les divers aspects de la nature. En contraste avec les bleus tendres de pastel, en Palestine l'air est parfois « âpre quoique chaud », le pays sauvage et « le ciel féroce de bleu » (N. V., I, 229) ; le ciel est orangé ou gorge de pigeon (370, 143) ; au lever du soleil « la bande vert d'eau gagne dans le Nord, la mer s'étend orange pâle » (N. V., II, 319) ; « des lacs vert pâle se fondent dans le bleu du ciel » (N. V., I, 204) ; des nuages sont « incendiés » (N. V., II, 10) ; « c'était une incandescence qui tenait tout ce côté-là du ciel et le trempait d'une lumière d'or » (N. V., I, 73) (25) ; dans cette dernière image il y a surtout effet de lumière éblouissante. La lumière prédomine aussi dans celles-ci : certains nuages accumulés sur les montagnes semblent par leur forme d'autres montagnes (N. V., II, 10) ; ils le semblent encore plus lorsqu'ils couvrent ou continuent des montagnes blanches de neige (161), et le Cithéron couvert de neige « est couronné... d'une calotte de nuages très blancs que l'on prendrait de loin pour un glacier.

(25) Ce passage est typique de bien d'autres où dans la même phrase il y a des images de couleur ayant la valeur d'un substantif, d'un verbe, et d'une épithète. Ajoutons que si c'est le nom qui abonde le plus parmi les images de forme et l'adverbe parmi celles de mouvement, c'est naturellement l'épithète qui sert surtout à préciser la couleur.

Ils sont immobiles et se tiennent là comme gelés par les neiges qu'ils recouvrent » (78).

Flaubert ne néglige par les tons plus sombres du ciel. A côté de bandes empourprées, vermeilles, de montagnes blondes, roses, rouges, qui évoquent des « mon Dieu » en quantité, il note un « bleu ardoise sombre » (31), ou « un ciel ardoise foncé » (69). Si une partie d'un ciel est « d'un bleu extrêmement doré », et « qui perle », près de l'horizon c'est « blanchâtre et comme poudreux » (320) ; si le sommet du Parnasse est « d'un blanc brillant comme de la nacre vernie », si « la lumière, qui circulait dessus, semblait un glacis d'acier fluide », dans l'autre direction il y a « une partie du ciel toute rouge, roulée en grosses volutes, avec des moires en bosses, et, entre elles des places brunes de cendre » (89).

Voici un passage typique de ceux où la description embrasse ciel, terre et hommes, et constitue une symphonie de couleur et de lumière, et même de forme, et dont le début fait penser à la fin de la *Tentation* :

« Le soleil perce les nuages, ils se retirent des deux côtés et le laissent couvert d'un transparent blanc qui l'estompe ; le ciel, noir sur la gauche, devient bleu outre-mer très tendre, avec des épaisseurs plus foncées dans certains endroits ; le bleu a un ton gris-perle fondu sur lui. Les masses se dissipent, le bleu reste bordé de petits nuages blancs déroulés ; derrière l'Acropole d'Argos, à notre droite, près de nous et sur elle, un petit nuage blanc cendré. La lumière, tombant de ma droite et presque d'aplomb, éclaire étrangement François et Max à ma gauche, qui se détachent sur un fond noir, je vois chaque petit détail de leur figure très nettement ; elle tombe sur l'herbe verte et a l'air d'épancher sur elle un fluide doux et reposé, de couleur bleue distillée » (N. V., II, 143).

Avant de quitter complètement le ciel, on doit citer quelques passages où c'est plutôt l'atmosphère en général qui inspire la description. Par une belle journée, près du Nil, « la lumière liquide paraît pénétrer la surface des choses et entrer dedans » (N. V., I, 109) ; ailleurs il y a une « lumière blanche et fine comme de la poussière ; c'est énorme ! » (210) ; près de Beyrouth, de bonne heure le matin, « entre les gorges une poussière de lumière comme de la neige éthérée qui se tiendrait en l'air immobile et en serait pénétrée » (273).

Parmi les images du groupe présentant les divers tons de l'eau, sous forme de comparaisons avec les produits manufacturés, on pourrait mentionner la mer « couleur vert de bouteille » (N. V., II, 137), ou « couleur vert fond de bouteille » (401), ou « couleur

de plomb » (393), ou qui « paraît, avec une brutalité inouïe, comme une plaque d'indigo, le ciel bleu en paraît pâle » (N. V., II, 314). Sous le soleil qui tape dessus, le lac de Bizerte est « comme une plaque d'acier » (323) ; et au coucher du soleil, « le Nil a l'air d'un lac d'acier en fusion » (N. V., I, 153), sans oublier cette « grande lumière d'argent fondu sur la mer » (94) à travers laquelle Flaubert aperçoit pour la première fois l'Égypte. Mentionnons ici le Nil qui, rougi par le soleil, « est devenu sirop de groseille » (173), et la mer « marron foncé » (252).

Les autres images appliquées à l'eau sont tirées de la nature, mais toutes ne sont pas intéressantes. La mer est « bleu ardoise » (N. V., II, 61, 134), et le Nil « couleur bleu sale ou ardoise pâle » (N. V., I, 172) ; ailleurs, au lever du soleil, « la tache que fait la lune sur la mer se salit » (N. V., II, 319). « La vallée du Nil, baignée dans le brouillard, semblait une mer blanche immobile » (N. V., I, 112 ; *Bov.*, 220) ; et une plaine « noyée dans le brouillard ressemblait à un grand lac de lait fluide, entre les deux montagnes ; peu à peu ça s'est séparé en vapeurs longues... cette fumée blanche a disparu en gazes séparées » (354). Le plus intéressant passage du groupe, et du reste le seul où éclatent les couleurs claires, c'est une description très émue, dans la Correspondance, de la mer Rouge :

« Je suis resté tout seul à regarder la mer. Jamais je n'oublierai cette matinée-là. J'en ai été remué comme d'une aventure. Le fond de l'eau était plus varié de couleurs, à cause de toutes ces coquilles, coquillages, madrépores, coraux, etc., que ne l'est au printemps une prairie couverte de primevères. Quant à la couleur de la surface de la mer, toutes les teintes possibles y passaient, chatoyaient, se dégradaient de l'une sur l'autre, se fondaient ensemble, depuis le chocolat jusqu'à l'améthyste, depuis le rose jusqu'au lapis-lazuli et au vert le plus pâle. C'était inouï et, si j'avais été peintre, j'aurais été rudement embêté en songeant combien la reproduction de cette vérité (en admettant que ce fût possible) paraîtrait fausse » (*Corr.*, II, 209-210).

Des soixante-deux images de couleur, lumière et ombre décrivant la terre, les montagnes, le sable, et la petite herbe qui les recouvre, les aliments et les boissons, l'eau et les métaux constituent les trois cinquièmes, chaque source fournissant treize exemples. Les autres images viennent surtout de l'homme, de la végétation, de la terre, des constructions, et des produits manufacturés autres que les métaux.

En Tunisie, un ravin d'argile rouge « a l'air de vagues de sang

pétrifiées » (N. V., II, 316), notation qui aurait été admirablement adaptée à *Salammbô*, mais que Flaubert n'a pas employée, vraisemblablement parce que les Mercenaires ne passaient pas par là, et que ses scrupules d'écrivain ne lui permettaient pas de tricher avec sa documentation topographique.

Flaubert note que le long du Nil « la couleur de la terre est exactement celle des Nubiennes que j'ai vues au bazar des esclaves » (N. V., I, 141) ; et, près d'Abousir, « de loin, un rocher noir, brillant au soleil, me fait l'effet d'un Nubien en chemise blanche, posté en vigie, ou d'un morceau de linge blanc qui sèche » (182) (26). On a vu plusieurs images où des vapeurs légères ou des ombres deviennent des voiles.

On a pareillement vu que la lumière sur les rochers de Grèce leur donne une apparence de statuaire (N. V., II, 85), et que dans les montagnes grecques près de Mégare, il y a « de grandes plaques rouges en long, à peu près de la couleur du Parthénon, mais plus brique, moins bitume » (137).

De place en place, dans le désert, Flaubert note de « larges places de sable jaune et comme vernies par une laque terre de Sienne ; ce sont les endroits où les chameaux s'arrêtent pour pisser » (N. V., I, 241) ; près de Giseh, il y a « une immense prairie verte, avec des carrés de terre noire, places récemment labourées..., qui se détachent comme de l'encre de Chine sur le vert uni » (110, cf. 98) ; et près de l'Hélicon, au fond d'un ravin, « l'eau... m'a semblé, ainsi que les roches, couleur bleu turquin très pâle, comme si tout cela était lavé par une teinte délayée de bleu de lessive. La montagne... est rayée... par des lignes vert de bouteille, avec un fond plus brun, comme si le dessous était à l'encre de Chine » (N. V., II, 90). Des notations d'atelier, ici comme assez souvent ailleurs, mais avec d'autres, très personnelles, et le tout est vu, et admirablement vu.

Nous n'avons pas noté partout l'emploi des métaux, or, argent, bronze, etc., qui n'ont pas toujours, certainement, valeur d'images. Cependant, ces images représentent admirablement le souci

(26) Flaubert continue : « Comment ce qui est noir peut-il ainsi arriver à paraître blanc ? c'est quand le soleil éclaire le tranchant d'un angle. J'ai plusieurs fois observé ce même effet, et Gibert m'a dit, à Rome, l'avoir remarqué également. » Le *Journal* des Goncourt, à la date du 2 décembre 1862, contient la notation : « Ce merveilleux blanc du marbre du Parthénon, qui est, s'écrie Flaubert enthousiaste, « noir comme de l'ébène ». On se rappelle qu'il dit dans une lettre à Bouilhet que « le Parthénon est couleur de brique. Dans certains endroits ce sont des tons de bitume et d'encre. Le soleil donne dessus presque constamment » (*Corr.*, II, 298). Il ne dit nulle part que le Parthénon est blanc.

de la justesse, et ici comme un peu partout ailleurs, l'épithète de couleur est précisée, la nuance est indiquée par d'autres épithètes ou qualifications. On a déjà vu souvent des lumières d'or ou d'argent fondu (cf. N. V., I, 73, 94). « Les pins s'égouttent, le soleil passe à travers, la verdure a des tons d'or et de bronze, d'or dans les lumières, de bronze dans les ombres » (399) ; « au coucher du soleil, les arbres ont l'air faits au crayon noir et les collines de sable semblent être de poudre d'or, ...des raies noires minces... font des lignes d'ébène sur ce fond d'or, or comme celui des vieux sequins » (169) ; près de Damas, « les montagnes ont des teintes gris perle foncé, avec de la nacre au sommet ; c'est de la neige » (336) ; des galets, « en une espèce de grès, sont blancs et lie de vin ; quelques-uns ont comme des bandes de fer plus foncées » (N. V., II, 315).

L'épithète « lie de vin », dont on a vu des exemples, est fréquente chez Flaubert, mais elle ne devient pas un cliché. Parfois elle est employée toute seule (N. V., I, 150, 153). Mais plus souvent la nuance est indiquée : « ...le bord des roches dans l'eau était rouge, comme s'il y avait eu de la lie de vin répandue » (95) ; « les lames sont brunes lie de vin » (97) ; « ...les montagnes... lie de vin noir » (196). Près de Constantinople, Flaubert note brièvement les traits essentiels d'un beau « paysage vigoureux et plein de largeur » : « au fond la mer, bleu ardoise ; les pentes rousses, couleur vin de Chypre foncé, tabac brun, avec des bouquets par place, comme seraient de grands massifs de bruyères » (N. V., II, 61). Pareille comme fréquence à « lie de vin » est l'épithète « chocolat », et la même remarque s'impose. « Sur la grève, quelques places mouillées qui ressemblent à de la crème de chocolat grise » (N. V., I, 141 ; « ...les rochers... sont chocolat noir » (163) ; « la plaine, d'ensemble, est d'un brun très pâle, chocolat clair, avec des tons blonds par place » (326). On a vu ailleurs des tons laiteux. Notons ici une « chaîne, violet très pâle, noyée dans les nuages et teintée de lait, d'un effet aérien » (227).

Aux comparaisons de la bruyère et de brun tabac, ajoutons la « couleur tabac d'Espagne foncé » de certaines terres cultivées (N. V., II, 80), ou la terre qui, près de Jérusalem « a une sorte de couleur roux pâle brun, assez semblable à celle du tabac d'ici » (N. V., I, 321). Des montagnes sont « d'un vert épinard » (N. V., II, 297).

Par leur forme et par leur couleur des pierres ressemblent à des éponges (N. V., I, 288 ; cf. II, 315). Des rochers « ont la couleur

de la pierre ponce » (N. V., I, 321). Le Taygète est « bleu ardoise foncé » (N. V., II, 149). En Egypte, il y a « des rochers noirs très luisants, comme du charbon de terre » (N. V., I, 180). Voici des lignes décrivant une trombe de sable, et où entrent des notations de forme et de couleur, de ciel et de terre : « Le soleil a l'air d'un plat d'argent bruni, une seconde trombe nous gagne. Ça s'avance comme une fumée d'incendie, couleur de suie avec des tons complètement noirs à la base... le rideau nous gagne, bombé en volutes par le bas, avec ses larges franges noires » (242).

La terre a assez souvent des aspects de neige. Parfois ce sont de grandes flaques de sel (N. V., II, 314), parfois « le clair de lune brille si bien sur le sable que ça semble un effet de neige » (N. V., I, 179 ; cf. 117). Mais si l'effet de la lumière sur les choses est surtout celui d'un bain, elles sont noyées (III, 277), et elles semblent partager la fluidité de l'atmosphère. On a déjà vu de beaux exemples de l'observation de ce phénomène. Terminons par quelques passages appliqués surtout à la terre. Il y a des montagnes « confondues dans une couleur bleu noir. » (N. V., I, 366) ; l'Ithome et la plaine de Messénie sont « noyés dans une lumière vaporeuse, bleuâtre, foncée, du même ton que la mer, qui cependant s'en différencie un peu par un petit glacis vert » (N. V., II, 161-162). Près d'Esneh, « les collines... grises, et vues à travers la transparence de la lumière rose étalée sur elles et qui s'apâlis-sait sur le gris, avaient pour couleur générale un grand ton uni, vaporeusement rembourré d'en dessous ; c'était comme de grands voiles blancs posés sur les collines » (N. V., I, 214-215). Au coucher du soleil, non loin des Pyramides, il y a une « pente de terrain toute blanche, on dirait de la neige : les premiers plans sont tout violets ; les cailloux brillent, baignés littéralement dans de la couleur violette ; on dirait que c'est une de ces eaux si transparentes qu'on ne les voit pas, et les cailloux entourés de cette lumière, glacée sur elle, ont l'air métallique et brillant » (118).



Si la vision des formes, des contours, des mouvements s'est décidément précisée depuis le voyage en Bretagne, deux années avant, c'est surtout celle des couleurs et lumières, ou en tout cas, la façon très artiste de la rendre, qui a fait un progrès vraiment énorme. On sent bien que Flaubert s'applique tout autant à bien digérer sa « ventrée de couleurs » qu'à les avaler, sans que pour cela il néglige les autres types de sensations. On sent l'ardeur amoureuse qui l'anime en présence de ces beaux paysages, de

ces beaux ciels, et il sait la communiquer au lecteur tout en maintenant une belle impersonnalité, tout en trouvant le mot très juste surtout parmi les images où prédominent la lumière et la couleur. Ce sont de simples notes, mais elles aussi sont baignées de lumières vaporeuses, de courants de couleurs en mouvement. Et qui aime les très belles choses, les très beaux tableaux, et n'a pas encore lu ces notes de voyage, a devant lui la possibilité d'une très profonde jouissance. Sans parler de la volupté de voyager avec cet homme, né aussi moraliste qu'artiste, et qui sait à tour de rôle et souvent à la fois tracer et colorer avec impersonnalité, se laisser imprégner de souvenirs historiques, et commenter personnellement. Pour nous ces paysages de voyage, pour ne pas être parfaits d'expression, sont cependant aussi beaux, parfois plus beaux, que ceux des romans. Flaubert aurait pu copier largement de son carnet de voyage pour mainte description, surtout dans ses écrits exotiques. Il ne l'a pas fait, ou il l'a peu fait. Mais fort souvent il s'en est inspiré, et surtout il avait achevé d'apprendre pendant ce voyage ce qu'il avait déjà commencé d'apprendre pendant les autres, non seulement comment observer, non seulement avoir l'intuition, le tact du beau, mais comment l'exprimer. Qu'on ne dise plus que les carnets de Flaubert sentent surtout la corvée (cela n'est vrai que pour le petit détail architectural, et même là pas bien souvent), ni que le seul profit qu'il en a tiré a été dans l'analyse psychologique. Il est vrai qu'il a fouillé « le côté psychologique, humain, comique » du voyage, mais il a aussi largement, voluptueusement, satisfait le désir, l'instinct d'être « tout œil » ; et surtout il a prouvé qu'il avait droit au titre d'un « bonhomme de couleur ». Il peut prendre rang avec les autres grands peintres de la littérature, tels Hugo, Gautier, Fromentin, et il ne sera pas le dernier du rang.

CHAPITRE X

Les trois versions de La Tentation de Saint Antoine

Tout comme Hugo, et avant lui, Flaubert a écrit sa *Légende des Siècles* ; tout comme Goethe, et en songeant très certainement à lui, il a écrit sa *Nuit de Walpurgis* ; tout comme Quinet, il a écrit son *Ahasvérus*. Sans oublier les ancêtres, la *Danse des Morts*, *Smarh*, etc., dont les traces sont fort nombreuses. Ce qui ne veut pas dire que la *Tentation de Saint Antoine*, dont la première version surtout est pleine de réminiscences littéraires et personnelles, ne soit pas cependant, dans ses trois versions, profondément originale.

Ces trois versions ont inspiré de remarquables études, entre autres celles de M. Bertrand, de M. Maynial, de M. Dumesnil, de M. Thibaudet, de M. Fischer, de M. Mazel, de M. Degoumois (1). Elles ont mis en lumière les diverses sources de ce « mystère », elles ont montré à quel point il est l'aboutissement des diverses œuvres de jeunesse, l'expression et la critique du romantisme de Flaubert, et avec *Bouvard et Pécuchet* la forme symbolique de sa pensée et de sa vie, dont les autres œuvres sont la forme romanesque et « réaliste ». Elles ont montré enfin quelles grandes différences de forme et de style existent entre ces trois versions et quelle est la signification de ces différences.

Il est donc très inutile ici de faire autre chose qu'une étude limitée à la comparaison de ces trois versions au point de vue de l'expression figurée, en laissant de côté en général toute question

(1) R. Descharmes, *Flaubert... avant 1857*, pp. 439-458 ; L. Bertrand, *Gustave Flaubert*, pp. 87 à 134 ; E. Maynial, *La Jeunesse de Flaubert*, pp. 131 à 172 ; A. Thibaudet, *Flaubert*, pp. 191 à 221 ; E. W. Fischer, *Études sur Flaubert inédit*, pp. 21 à 118 (traduit de l'allemand par M^{me} Franklin-Grout) ; H. Mazel, *Les Trois Tentations de Saint-Antoine* (*Mercure de France*, n° 564, 32^e année, tome CLII, 15 décembre 1921) ; L. Degoumois, *Flaubert à l'école de Goethe*, pp. 56 à 64.

de symbolisme dans cette œuvre essentiellement allégorique et bourrée de petits détails descriptifs ayant nettement une valeur symbolique.

Avant de commencer, il faudrait rappeler brièvement l'histoire intérieure de l'œuvre. M. Maynial a grandement raison de souligner que la première *Tentation* fut commencée le 24 mai 1848, sept semaines après la mort de « celui qui avait été pour Flaubert l'ami intellectuel par excellence, le compagnon et le guide de sa jeunesse, Alfred Le Poittevin... ; il veut exprimer sous une forme vivante tout cet éclatant lyrisme de sa vie antérieure, qu'il cultivait avec l'Ami au jardin secret de leur commune rêverie » (2). M. Maynial continue en suggérant que l'œuvre est « une protestation contre le destin inique ». Et l'influence fondamentale de Spinoza, que Le Poittevin avait appris à Flaubert à aimer excessivement, y est partout évidente. Aussi les 540 feuillets grand format de la première version, pour laquelle Flaubert avait amassé et utilisé une assez vaste et laborieuse documentation, furent-ils le résultat de moins de dix-huit mois de composition, tandis qu'il fallait six ans pour écrire des romans exigeant bien moins de documentation. C'est-à-dire que, ainsi que Flaubert le dit lui-même, dans cette étrange et fascinante version, il a été lui-même le Saint Antoine ; et il a donné libre carrière au « bonhomme épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée » :

« Prenant un sujet où j'étais entièrement libre comme lyrisme, mouvements, désordonnements, je me trouvais alors bien dans ma nature et je n'avais qu'à aller. Jamais je ne retrouverai des éperdements de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois ; comme je choisissais avec cœur les perles de mon collier ! Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil » (*Corr.*, II, 344-345).

« C'est une œuvre manquée, j'ai été moi-même... le Saint Antoine et je l'ai oublié... j'ai mis là... beaucoup d'amour. Mais ce n'a pas été assez mûri... Tout dépend du plan ; Saint Antoine en manque... » (*Corr.*, II, 362).

« Plus vous serez personnel plus vous serez faible. J'ai toujours péché par là, moi, je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait... à la place de saint Antoine, par exemple, c'est moi qui y suis, la sensation a été pour moi et non pour le lecteur » (*Corr.*, II, 461-462) (3).

(2) *La Jeunesse de Flaubert*, pp. 134-135.

(3) Ces lettres furent écrites en 1852, pendant la composition de *Madame Bovary*.

On sait le destin de cette première version, finie la veille de son départ pour l'Égypte avec Du Camp, et condamnée sans appel par lui et Bouilhet, qui s'étaient trompés bien singulièrement sur les possibilités de l'œuvre et sur la valeur même de ce premier copieux brouillon (4). Flaubert l'a remis dans ses cartons, mais sans cesser de l'aimer et d'y songer, et sept années plus tard, quelques semaines après avoir terminé *Madame Bovary*, il se plonge dans une première révision de son « mystère ». Il ajoute peu, mais corrige et enlève beaucoup : « J'ai, dans *Saint Antoine*, élagué tout ce qui me semble intempestif... Je biffe les mouvements extra-lyriques » (*Corr.*, III, 54). Cette fois il ne reste que 193 feuillets. Ainsi est tombé sous la plume sévère de Flaubert mûri et assagi beaucoup de fatras, y compris un grand nombre d'images qui méritaient de disparaître. Mais très certainement aussi, « si certaines corrections, rendant les images plus claires et le style plus régulier, ont été heureuses, cette condensation systématique a nui plutôt à la puissance de l'effet » (5).

Pour plus d'une raison, Flaubert n'a pas publié cette deuxième version. Seize années plus tard, en 1872, au milieu d'une époque de grand découragement, Flaubert acheva la troisième version de la *Tentation*, qu'il avait reprise après avoir terminé l'*Education sentimentale*, et qui fut publiée en 1874. Cette fois ce n'est pas un simple remaniement mais presque une nouvelle œuvre, qui exprime bien le Flaubert d'après la guerre de 1870, comme la première version exprimait bien celui d'avant le voyage en Égypte. Comme le dit M. Bertrand, « la *Tentation* de 1874 est d'un style bien plus serré, bien plus travaillé, mais aussi plus sec et plus froid ». Il y trouve « une sorte de perfection un peu glacée qui donne sans doute à l'œuvre une incomparable valeur d'art, mais qui lui ôte la spontanéité et la bonhomie de l'inspiration naïve », et il note aussi, avec les autres critiques, que cette fois l'œuvre est « strictement *objective* et *impersonnelle* » (6). Sans perdre de vue ces différences fondamentales entre les trois versions et sans oublier que la première version fut composée avant le voyage en Égypte, voyons où nous mènera une comparaison de la place qu'y occupe l'expression figurée.

Maxime Du Camp, résumant l'impression que faisait sur Bouilhet et lui la lecture de la première version, lecture faite à haute

(4) Cf. Du Camp, *Souv. litt.*, I, 313-319.

(5) Maynial, *op. cit.*, p. 152.

(6) *Gustave Flaubert*, p. 106.

voix par Flaubert et qui dura en tout trente-deux heures, paraît-il, la juge ainsi : « Des phrases, des phrases, belles, habilement construites, harmonieuses, souvent redondantes, faites d'images grandioses et de métaphores inattendues... » (7).

Souvent, en effet, c'est là l'impression qui se dégage de ces premiers brouillons. Mais en ce qui concerne les images, plusieurs remarques s'imposent. Si leur fréquence dans cette version dépasse celle de *Novembre* et surtout de la première *Education*, ainsi que celle des grands romans, cependant elle est dépassée de beaucoup par *Hérodias* et par plusieurs œuvres de jeunesse. Il y a un peu moins de deux images par page normale (8), ce qui ne fait qu'un cinquième de plus que dans la version finale. Toutefois la révision de 1856 est caractérisée par l'élimination de très nombreuses images, puisque les passages élagués comme « intempestifs » étaient souvent ceux où l'expression figurée abondait le plus. De sorte que dans cette deuxième version, il n'y en a qu'un peu plus d'une par page.

Reste à voir quelles sont les images qui tombent, lesquelles sont gardées, comment elles sont transformées, lesquelles sont incorporées dans l'édition finale, lesquelles y figurent pour la première fois, et à quoi tient l'impression d'une extrême surabondance d'images dans la première version.

Pour aborder cette dernière question, il n'est pas douteux qu'une partie de cette impression de fréquence est due au fait qu'elle contient une part beaucoup plus grande de dialogue que la dernière, et que les images, au lieu d'être assez également distribuées à travers le livre, se trouvent souvent entassées exceptionnellement dans certaines pages. Et ce sont ces pages qui restent le plus profondément gravées dans l'esprit du lecteur, non seulement à cause de l'abondance des images, mais aussi tantôt à cause de la violence même des développements, tantôt à cause de l'élaboration excessive de ces images. Que l'on prenne comme exemple les pages 236 et 237, exprimant le découragement du bon Saint, déjà en pleine tentation, et pleurant de chagrin. Ces pages (en réalité une seule page) contiennent une

(7) *Souvenirs littéraires*, t. I, p. 314.

(8) Pour comparer la fréquence des images dans ces trois versions entre elles et avec celles des autres œuvres de Flaubert (édition Conard), il a fallu considérer non seulement les différences des caractères employés, mais aussi l'abondance de dialogue ou de monologue, ainsi que celle des parties descriptives et narratives mises en petit texte. En comparaison avec une page normale de *Madame Bovary*, par exemple, il y a dans les deux premières versions à peu près soixante-dix mots de plus par page, et dans la troisième environ quatre-vingt-dix de moins.

quinzaine d'images, dont cinq occupent chacune en moyenne cinq lignes en petits caractères :

« Comme un homme fatigué qui voudrait dormir et que les mouches harcèlent, qui se retourne, qui passe la main sur sa figure, qui se cache dans ses vêtements, qui pleure et qui sanglote, au sein des ténèbres, sans cesse éveillé, je sens sur moi quelque chose d'insaisissable et de nombreux qui passe et qui revient, qui me brûle et qui me mange, qui me chatouille et qui me dévore... Seigneur... donne à l'esprit la pâture dont il a faim, je te la demande, je te la demande comme un mendiant qui se jette aux genoux du roi et que le roi n'écoute pas et qu'il traîne après lui, dans la boue, cramponné à la frange d'or de son manteau. Aie compassion du pauvre solitaire !... Comme une lampe que l'on descend dans un sépulcre, j'ai, avec ma douleur, cherché en moi le reste des passions de la vie et je n'en ai pas reconnu la poussière, tant elle est vieille et disparue. Pourquoi donc sur les parois de mon cœur le ver se traîne-t-il toujours, comme s'il avait encore quelque chose à prendre ?... Mes pensées que je voudrais saisir toutes ensemble pour les réunir en Dieu, glissent l'une sur l'autre et s'échappent de moi, comme de la main d'un enfant un faisceau de flèches qu'il ne peut retenir et qui tombent par terre en lui blessant les genoux, ou comme un troupeau de chèvres qui se dispersent de tous côtés, quoique le pasteur les appelle, quoiqu'il les chasse de sa houlette, quoiqu'il coure haletant autour de la prairie ; elles s'en vont à l'aventure boire au torrent, se percher sur les monts, s'égarer dans les bois pour se faire dévorer par les loups, pour se faire saillir par les boucs sauvages. »

On n'a cité que les plus développées des images de cette page (236), mais elles suffisent largement pour en représenter beaucoup d'autres avec leurs inversions des membres de phrase, leurs longs développements complaisants et beaucoup trop détaillés, leur composition lâchée, et cependant la justesse et l'originalité de l'image centrale dans quelques-unes de ces comparaisons, qui, employées avec plus de modération et réduites à une seule, n'auraient eu que le défaut de ne pas représenter très bien la pauvreté probable de l'imagination du bon saint, et surtout la douleur, l'angoisse inexprimées qu'il est censé avoir éprouvées à ce moment-là ! Mais elles et les autres de cette version représentent bien Flaubert, et ont donné grande joie à celui par qui elles furent employées — le même Flaubert.

Il y a beaucoup d'autres pages où l'expression figurée abonde exceptionnellement. Parfois c'est Antoine et le Diable qui dans leurs luttes ensemble prodiguent les images (410-418, 491) ; ici c'est la Chimère (396) ; là ce sont les apparitions des bêtes aux formes fantasmagoriques (405-409) ; ou le défilé des dieux (445, 470-1), et dans ces deux groupes les images sont surtout du mon-

de extérieur. Il y a une prodigieuse abondance d'images et de symbolismes dans ces deux pages curieuses où poètes et baladins se démènent en fausse extase artistique (384-386). Ailleurs ce sont des jeux de lumière communiqués sous forme métaphorique (382) : Ça et là c'est l'Espérance ou la Foi qui s'élancent en métaphores serrées (333-334, 340). Mais le plus souvent ce qui déclanche les débordements figurés, c'est l'interminable cortège des Hérésies (270, 271, 274, 281), ce sont les scènes où il est question d'amour (celle entre Simon et Hélène, pp. 266-267 ; celle qui exprime les impressions de Priscilla en présence de Montanus, p. 275 ; celle où la reine de Saba tente Antoine, pp. 390-391) ; ce sont les conversations entre le Diable et les péchés capitaux (319, 346), les discours de ce puissant Orgueil qui est le meilleur appui de la Luxure (323), c'est la Science qui expose ce qu'il y a au fond des charmes de la Luxure (351-352), c'est la Luxure et la Mort qui chantent un terrible duo de victoire (432-437), ou c'est la Luxure toute seule qui étale ses charmes et ceux de ses bonnes dames de compagnie, la Fornication, l'Adultère, l'Immondicité (326, 373), sans parler de la description symbolique de toutes ces personnifications allégoriques, êtres souvent vraiment dramatiques et psychologiquement vivants du reste, et dont on regrette par moment la disparition ou la place relativement effacée dans la dernière version.

Après avoir médité sur la sorte d'évocation représentée par la plupart de ces passages, on ne sera pas étonné de savoir que l'auteur de *Madame Bovary*, poursuivi pour outrages aux bonnes mœurs au moment où il se met à reviser la première version, laisse tomber ou transforme une bonne partie de ces passages où l'image éclatante ou osée abonde, ce qui diminue décidément la fréquence des images (9).

Les comparaisons longuement développées contribuent aussi à cette impression d'excessive richesse métaphorique, d'autant plus que souvent leur expression est assez violente (10).

(9) Aussi, lorsqu'on songe que c'est surtout dans la première partie que le dialogue coupé abonde, et que c'est surtout dans la deuxième et à un moindre degré dans la troisième partie du « mystère » qu'abondent les passages mentionnés tout à l'heure, on comprendra pourquoi dans cette première partie il n'y a que trois images par deux pages, en comparaison avec cinq images dans la deuxième partie et quatre dans la troisième, proportion qui sera toutefois observée dans la révision de 1856, où la première partie ne contient en moyenne que cinq images par sept pages, tandis que dans la deuxième partie il y en a cinq par trois pages, et dans la troisième, pas énormément moins.

(10) En voici une liste très incomplète : « vagabonde » (271), « cascade » (266), « rosée » (491), « océan » (325), « montagne » (310), « aérolithe »

Il y a d'autres raisons encore pour cette impression. Comme dans *Madame Bovary*, et avec celles de la deuxième version, les images de la première version tendent à prendre les formes les plus compliquées. La métaphore est proportionnellement bien rare parmi les images de la première version, appliquées au monde intérieur ; dans la deuxième, elles sont moins rares ; dans la troisième, de fréquence moyenne. Par contre, l'image qui débute par une métaphore pour continuer par une comparaison, et celle qui débute par une comparaison pour finir par une métaphore (ordre de l'inversion), sont extrêmement fréquentes dans les deux premières versions, extrêmement rares dans la dernière.

Aussi est-il très probable que le très grand nombre de métaphores fossilisées que nous n'avons pas comptées, puisqu'elles n'ont plus une valeur métaphorique bien nette, la fréquence des passages où l'auteur se sert de rapprochements et de parallèles ingénieux (dans les discours de la Science et de la Logique, par exemple), l'abondance de détails symboliques et de personnages allégoriques et enfin le prodigieux entassement des évocations non métaphoriques de forme et contour, de couleur, de sons, de mouvements, dont beaucoup sont frappantes, achèvent de donner une impression de « densité » d'expressions figurées.

Si l'on examine les rapports de fréquence des images poétiques entre les trois versions, on constate que les images appliquées au monde intérieur sont extrêmement fréquentes dans toutes les trois (occupant les trois premières places dans toute l'œuvre de Flaubert). Mais l'effet que laisse ce fait dans l'esprit du lecteur est inégal, parce que 57 pour cent des images dans la version de 1849 interprètent les idées, pensées et rapports abstraits, en comparaison avec 46 pour cent en 1856, et seulement 24 pour cent en 1872, fait qui est à retenir. Quant aux images poétiques décrivant le monde extérieur, elles sont décidément plus rares, au-dessus de la moyenne dans la première version, grâce à l'abondance des apparitions féminines, près de la moyenne ou un peu au-dessous dans les deux autres.

La tendance à donner une place de plus en plus prépondérante au monde extérieur, tendance que l'on constatera à travers

(415), « fruit » (432), « éléphant » (207), « oiseau » (335), « papillons de nuit » (239), « l'arbre de l'art » (478), « vaisseau » (384), « lampe » (207), « torche » (226), « râtelier » (322), « lyre » (420), « puits » (424), « vertu... tapissée » (328), « forteresse » (328), « pêcheurs de perles » (413), « enfant » (207), « paralytique » (244), « cadavre » (427).

les œuvres de la dernière partie de la vie de Flaubert, et dont on verra ailleurs les raisons, se manifeste non seulement dans la proportion des images décrivant ce monde mais aussi dans leur force. Si elles sont un peu moins fortes dans la deuxième forme que dans la première, elles sont nettement plus fortes dans la troisième version que dans la première, tandis que les images appliquées au monde subjectif sont de beaucoup moins frappantes dans la deuxième et un peu moins frappantes dans la troisième que dans la première. C'est-à-dire que dans la version de 1849, la force des images des deux groupes est en juste équilibre, tandis que dans les deux autres versions l'écart entre les deux groupes est grand, et correspond à la fréquence respective des images de ces deux groupes. Une étude comparée des sources d'images les plus fréquentes mène à certaines constatations. D'abord la terre est le seul des éléments qui n'occupe pas en général une place très importante parmi les exemples traduisant le monde intérieur, tandis que parmi ceux qui décrivent le monde extérieur, seul de ce groupe le ciel occupe une position uniformément élevée. Le groupe des éléments ensemble compte de bien fréquents exemples dans les images subjectives des deux premières versions, et d'assez fréquents dans la troisième, tandis que ce groupe n'a parmi les images objectives qu'une fréquence moyenne et rare dans les deux premières formes, respectivement, et assez grande dans la dernière.

On examinera d'abord les images traduisant les émotions et les abstractions. Parmi les éléments, les images où l'eau ou la fluidité fournit la comparaison sont très nombreuses dans la première version, nombreuses dans la deuxième, assez nombreuses dans la troisième, perdant ainsi d'importance de version en version. Il est intéressant de noter que des 61 images subjectives de cette source dans la première, trois seulement se retrouvent dans la deuxième, et pas une seule dans la troisième (11). La deuxième a onze images nouvelles, dont une seule est gardée dans la troisième qui n'en a que six en tout. C'est là une indication que, si la deuxième forme suit de près l'organisation de la première, toutefois le travail de Flaubert ne s'est pas borné à une simple réduction de matière, quatre images sur cinq étant nouvelles.

(11) Ces chiffres et les autres du nombre d'images de telle source de version en version ne sont pas absolus. Dans une telle œuvre, il est très possible que parfois on manque de noter çà et là une image, surtout lorsqu'elle est transformée d'ébauche en ébauche.

Il est extrêmement difficile de traiter les idées exprimées par les images dans cette œuvre, qui exige du lecteur des efforts considérables et dont on ne peut avoir qu'une faible notion en lisant des fragments détachés. Toutefois, pour donner un aperçu des images des trois versions, nous en citerons de typiques prises du groupe de l'eau.

La volupté, le désir, la luxure dans le cœur humain, ou les personnifications qui représentent cette source de félicités et de misères, partagent avec ces misères et les faiblesses, l'ennui de l'homme, près des deux tiers des images de ce groupe, auxquelles il faudrait en ajouter cinq autres interprétant la violence ou la cruauté. Il n'en reste qu'une douzaine pour représenter les joies pures, les enthousiasmes religieux, les espoirs.

La Luxure, le Diable, promettent au bon saint des effluves de volupté (494), des irritations fluides qui l'inonderont de désirs (434), des ondes enflammées qui lui couleront dans la chair (221). La Luxure voudrait descendre dans l'abîme de sa propre nature, s'y plonger, s'y noyer... « Sur les têtes je darde mes yeux ; mon âme se fondant de désir va s'y verser tout entière, et coule dessus comme une pommade liquide... Oh ! si j'étais débordante comme les fleuves, odorante comme les fleurs... j'inonderais, j'enivrerais » (326) (12). Quant aux femmes « les amertumes les plus froides se fondent sous leur sourire. De sa pente native, toujours le cœur de l'homme, comme les fleuves à l'océan, ira se déversant dans leur tendresse » (225).

Pour montrer que la deuxième version gardait parfois en dépit des suppressions un esprit assez osé, citons les images suivantes qui y paraissent pour la première fois : C'est toujours la Luxure qui parle : « Viens ! viens ! ma sève te ruissellera dans l'âme comme un fleuve de joie... comme l'action est insuffisante au désir, je me déborde sur le rêve... et jusque dans l'amour heureux, je creuse des abîmes où tournoient d'autres amours » (612) ; « Tu n'as jamais senti... l'infini te submerger sous l'envahissement d'une caresse » (609) ; « tu sentiras... ton âme se fondre... tout ton être se dissoudre dans les effluves d'un délire enragé » (647).

Ajoutons que les fréquents désirs intellectuels, qui constituent comme pour Faust la tentation la plus violente, trouvent leur expression non pas dans la bouche des Péchés, comme cela se fait presque toujours pour la volupté charnelle, mais dans celle

(12) Ce sont là des détails bien modérés à côté de beaucoup d'autres qui remplissent cette grande page d'exaltation lubrique.

de Saint Antoine lui-même : « J'ai des bouillonnements intérieurs comme il y en a dans les fleuves » (409) ; mais étant perdu dans l'espace, il s'écrie : « Mon esprit se fond et craque comme les glaciers au soleil » (420), image qui surprend, venant de notre ermite de la Thébàïde.

Dans la forme définitive, il n'y a plus qu'une seule image d'eau pour exprimer l'empire du désir, et elle n'est que suggérée : « Je sens mon cœur grossir comme la mer, quand elle se gonfle avant l'orage... l'air chaud me semble rouler le parfum d'une chevelure » (13). Evidemment Flaubert a gagné en sobriété, comme on le verrait bien en étudiant de plus près que nous ne pouvons le faire ici l'ensemble des passages de tentation de la chair. Le Flaubert de 1872 a dû dire en lisant les autres versions, et en pensant aux débordements de son tempérament lorsqu'il visait l'art, ce que disaient Maximilla et Priscilla de leurs maris : « Ils ont avec leurs caresses troublé la calme profondeur de la foi, comme des pierres que l'on jetterait dans un puits, l'une après l'autre » (531, cf. 275).

Quant aux autres violences des Péchés et autres tentations, elles veulent toujours se déverser « dans des courants plus nombreux » (322), qui donnent « des débordements ravageurs » à l'homme qui a été « taillé de pentes rapides » pour qu'il déverse sa vie et ses idées « à plus larges effluves » (271). La Colère dit : « Il me semble que j'ai l'océan dans ma poitrine, des fureurs s'entrechoquent, des tempêtes subites soulèvent l'écume au-dessus de moi-même, et je frémis comme la falaise au battement des marées » (325) (13). Les Péchés s'élancent à l'attaque en criant : « Comme le flot sur le rivage nous avançons et nous reculons, mais nous le découperons de golfes inégaux, nous dévorerons les continents, et dans ces calmes lieux où fleurissent les blanches béatitudes, tourbillonneront plus tard des gouffres sans fond » (346). Lorsque la Foi dit : « Enfermée dans ma loi comme un lac entre les montagnes, l'âme en sa pureté reflétera les cieux », le Diable répond : « Je soufflerai sur sa face et elle sautera par-dessus les bords » (340) ; et la Mort déclare : « C'est pour moi qu'arrivent les siècles, expirant l'un après l'autre comme des flots sur la plage, devant nos pieds immobiles » (436).

(13) Cette image est conservée dans la deuxième version (562), mais il y a un « y » avant « s'entrechoquent » et la proposition « des tempêtes » disparaît. De telles clarifications et simplifications sont nombreuses dans cette version et, de toute évidence, constituent un vrai progrès. On ne pourrait s'arrêter chaque fois à étudier ces corrections.

La plupart de toutes ces images ressemblent de bien près à d'autres dans les œuvres de jeunesse, ou dans la Correspondance, comme il en est de beaucoup d'autres dans ce « mystère ». On n'y trouve pas très souvent de vraies créations métaphoriques, mais leur abondance, et le plus souvent leur à-propos, la violence, la rapidité ou l'entrain massif des passages dont ils font partie, finissent par emporter souvent le lecteur qui s'y laisse prendre un peu, d'autant plus que si certaines pages donnent effectivement une impression de rhétorique, comme le dit Du Camp, beaucoup d'autres au contraire communiquent un peu de cet enthousiasme, de cet élan puissant qui caractérisait la composition de cette première version, et que la deuxième et la troisième version perdent, tout en gagnant en clarté et en concision, en composition et en qualités plus purement littéraires. Et les images, figurées et autres, contribuent plus à cette impression de bouillonnement irrésistible que n'importe quel autre élément du style.

Pour représenter les nombreuses images d'eau développant l'ennui et la misère morale de Saint Antoine et des autres, quelques exemples suffiront. Le pauvre ermite, qui sent la désolation lui ruisseler sur la tête (259) et qui sent en lui la fatigue et l'ennui des fleuves qui coulent vers la mer (14), et de la mer qui bat sans cesse ses rivages (206), finit par douter de tout : « En quoi consiste la réalité ?... De l'onde dans l'onde, des nuages dans la nuit, du vent dans le vent, et puis comme de vagues courants qui tourbillonnent et vous poussent » (589, 2^e v.). Ces lignes pourraient bien servir d'épigraphe non seulement aux images d'eau de la *Tentation*, mais aussi et encore plus à celles de la deuxième *Education sentimentale*, car c'est là une bonne définition de la réalité telle qu'elle se manifeste dans la vie faible de Frédéric Moreau, et telles que les images d'eau de cette œuvre le prouveront.

Citons encore cette figure appliquée à Hélène, compagne de Simon : « comme la cascade qui descend des monts pour se perdre dans les ruisseaux, par des chutes successives et des dégradations sans nombre, elle est tombée du plus lointain des cieux jusqu'au plus bas de la terre » (266).

Pour exprimer les élans du Saint ou de telle apparition, quelquefois il est question d'un rêve de la grandeur divine, « comme

(14) Cf. N. V., I, 72, notation faite plus tard. Il est impossible d'indiquer tous les échos des œuvres antérieures dans les images de ce « mystère ». On en relèvera quelques-unes, le lecteur en reconnaîtra d'autres, nombreuses.

au bord de l'océan on cherche avec inquiétude où finit l'horizon » (333), des rafraîchissements célestes qui pleuvent sur le Saint, du baptême qui rince ou qui lave (267, 355), des âmes qui « jaillissant toujours... ruissellent de la grande âme » (414), idée qui dans la version finale devient : « Il n'y a qu'une seule âme, universellement épandue, comme l'eau d'un fleuve divisé en plusieurs bras » (52). Il est permis de préférer la métaphore de la première version, plus vague mais plus juste.

Mais y a-t-il une raison pour toutes ces images d'eau ? D'abord cette source, avec celle du vent et du feu, est celle qui se prête le mieux à l'expression des violences et des débordements dont le livre est rempli, et mieux que ces autres elle suggère la faiblesse la confusion, les tendresses, les voluptés, comme on aura l'occasion de le voir en étudiant *Madame Bovary*. Enfin, en dépit de quelques étranges exceptions que Flaubert aurait enlevées lui-même en 1849 s'il avait relu ce premier bouillon, cette source se prête très bien à la couleur historique et géographique de l'œuvre, la première s'étendant légitimement à travers toute l'antiquité, la dernière échappant à une limitation absolue à cause de toutes ces apparitions qui viennent de tous les coins, mais se concentrant dans la montagne de la Thébàide, en vue du Nil.

On ne peut que regretter la place réduite des images de cette source dans les autres versions.

Du reste, si l'on analyse les exemples de ce groupe, on trouve que c'est la première version qui a décidément les images le plus strictement appropriées à l'exact milieu géographique. Si dans la deuxième forme il y a deux comparaisons de fleuves ou de rivières, il y en a trois de l'océan, et une seule des inondations, tandis que dans la première version, s'il y a cinq images de l'océan, il y en a onze des fleuves, neuf des inondations et des débordements, six autres d'immersion, sans parler de dix images de ruissellement ou d'écoulement, cinq de pluie, quatre des sources, trois de tarissement, deux de stagnation, etc. Et parfois l'auteur révèle que son emploi de ces images est dû au souci de la couleur. La nouvelle de l'arrivée d'Apis éclate « joyeuse comme l'inondation » (456), la Luxure voudrait être « débordante comme les fleuves » (326), « comme le Nil débordé, l'enfer s'étalera sur le monde » (492). Dans la version de 1856, le Dieu des Juifs, vaincu par Jésus, s'écrie : « Et le Jourdain aux eaux bourbeuses n'est pas plus triste ni plus abandonné » (644), image héritée de la première version (484), excepté le mot « triste » qui remplace très avantageusement le mot « solitaire ».

On peut traiter très rapidement les autres éléments, en les considérant seulement du point de vue de leur harmonie avec le milieu. Parmi les rares images tirées de la terre, aucune n'est en désaccord avec le milieu de la Thébàide, à moins que ce ne soit celle-ci : « ...le bonheur passé... baigne toujours sa cime dans une vapeur d'or et semble toucher les cieux, comme les montagnes qui, sans être plus hautes, allongent leur ombre au crépuscule » (235), deux images intéressantes mais malheureusement confondues. Ailleurs il est question de pentes rapides (271), de montagnes à gravir (261), de foi inébranlable comme les montagnes (237), mais la Thébàide même les justifie, et parmi les autres images il est question de « l'action qui au soleil de la grâce se pulvérise comme du sable » (267), de grains de sable (385) ; après la mort, la vie est « plus effacée que le pas de l'autruche sur le sable » (431), images ayant un écho dans une vieille connaissance : « Le désert ne garde pas la trace des caravanes qui ont passé sur sa surface, et le temps, du cœur de l'homme, balaye le souvenir » (217) (15).

Une seule des images de ce groupe est gardée dans la deuxième version (abîmes, 612, cf. 373). Une seule autre de cette version est distinctement égyptienne : à propos des apparitions, Antoine dit : « Ma pensée s'écroulait sous elles comme les îlots de sable dans les fleuves, qui tombent, par grands blocs, sous les pattes lourdes des crocodiles » (533) (16). Les deux images de la *Tentation* définitive sont sans intérêt (88, 178).

Des comparaisons avec le feu, voici les plus intéressantes : « La prière, qui doit monter à Dieu ardente et droite comme la flamme des grands cierges, toujours vacille et s'éteint sous le souffle de la femme » (273) ; « par le baptême nouveau comme par la torche de résine qu'on porte dans les maisons lépreuses, pour brûler sur les murailles les taches de rousseur qui les dévorant, je les rincerai » (*sic*, 267 ; répétée dans la 2^e version excepté pour la substitution de « traîne » pour « porte ») ; « la science... a des spasmes fous... ; sous son baiser d'amour des illuminations magiques auraient flambé dans la tête, où l'idée, comme une torche sur des ondes, eût balancé en des profondeurs limpides sa lueur élargie et ses aigrettes multipliées » (231). Les images des deux autres versions n'ajoutent rien d'intéressant. Les images du

(15) On trouvera d'autres images de la terre pp. 353 (boue), 424 (cailloux), 271 (sommets), 413 (s'embourbant), 351, 355 (chemins), 323 (fangs), 271, 280, 373, 375, 287, 326 (abîme, etc.).

(16) Voir aussi : « pénitence... sable » (588) ; « poussière au soleil » (610) ; « âme s'épanouir... Dieu... prairie... au soleil » (577) ; « terre » (627).

vent dans les trois versions, brises ou ouragans, ne sortent point de l'ordinaire.

Il est juste que dans une telle œuvre où le ciel domine les paysages et les dieux qui y habitent pullulent, les images de cette source abondent exceptionnellement, et même le ciel et les arbres seuls de toutes les sources occupent une place très élevée dans toutes les trois versions, non seulement pour le monde subjectif mais aussi pour le monde objectif.

Il y a trois images de la première version que Flaubert garde dans la suivante. L'une (pp. 396 et 591) est assez insignifiante. Il y a des différences considérables dans les deux autres, dont on citera une :

« ...J'entrevois par les fissures du plaisir, comme par la fente d'une porte, des perspectives prolongées dont les rayonnements m'éblouissent, rayons d'un soleil vague dont la chaleur m'enflamme » (326), « car j'entrevois au fond du plaisir, comme un vague soleil dont les rayons m'éblouissent et dont la chaleur m'enflamme » (562) (17).

Dans cette deuxième version l'image a gagné en concision, mais cela fait image fausse à cause des mots « au fond » (18).

Le monde des plantes occupe une place importante dans toutes les versions en ce qui concerne les images traduisant les émotions et les abstractions, et aussi dans les deux premières versions en ce qui concerne les images du monde extérieur. Cela est dû surtout à la fréquence des comparaisons avec les arbres. Et la raison de cette fréquence et de celle de la nature en général semble bien être le panthéisme qui anime toute cette œuvre, et que le Diable exprime ainsi à Antoine : « Un courant subtil passait de toi dans la matière, tandis que la vie des éléments te gagnait lentement, comme une sève qui monte ; un degré de plus et tu devenais nature, ou bien la nature devenait toi » (418). Cette déclaration fait penser à l'autre panthéiste de *Par les Champs et par les Grèves*.

La Luxure dit à Antoine : « Ma sève te ruissellera dans l'âme » (612). Une image ayant des ancêtres plus verbeux dans *Novembre* et dans *Mademoiselle de Maupin*, exprime de nouveau cette inter-

(17) Cf « planètes... pensée » (1^{re} Tent., 351) et « astres... pensée » (2^e Tent., 567).

(18) La plupart des images du ciel représentent les élans, les désirs, les illusions (1^{re} Tent., 218, 268, 274, 333, 334, 346, 363, 432, etc. ; 2^e Tent., 562, 564, 589 ; 3^e Tent., 56). Mais ailleurs se trouvent reflétés le déterminisme de l'auteur (351, 533, 567), ou son pessimisme (220, 396, 413, 564, 589). Donc même le ciel est loin de fournir des images exclusivement riantes.

pénétration : « ...tu sentiras ton cœur plus grouillant qu'une forêt où il y a des battements d'ailes de colombes et des frôlements de vipères » (272). Si les Valériens pensent savoir comment trancher la concupiscence à sa racine (280), la Logique dit à Antoine : « Ah ! il ne fallait pas, dès ta jeunesse, vouloir à fleur de terre couper le désir ; enfant, tu as oublié les racines, il repousse dans ton cœur en mille rameaux et bourgeoine à toutes ses branches » (226).

Sans nous arrêter plus longtemps à examiner les comparaisons avec les arbres, dont plus d'une est cependant intéressante, telle cette belle évocation de l'art antique (478), ou telle autre des sapins des montagnes qui diminuent de feuillage à mesure qu'ils se rapprochent des cieux (563), passons aux petites plantes : les cupidités « qui germent en silence, sous les crânes pensifs », les pauvres gens qui dans les bras de la fille d'Eve se sont « senti dans l'amour d'elle dissoudre avec lenteur, comme une petite plante qui se pourrit sous la pluie chaude de l'orage » (273). D'après la Foi, à la chaleur de Dieu « des moissons merveilleuses s'élèveront du cœur des hommes » (341), mais d'après le Malin, « un soir, à la moisson, des gerbes mûres les épis tombaient d'eux-mêmes... les paroles tendres aussi » (215), et entre beaucoup d'autres choses la Luxure dit à Antoine : « Ah ! goûte-la plutôt, cette vie magnifique qui contient du bonheur à tous ses jours, comme le blé de la farine à tous les lobes de ses épis... étreins la Nature par chaque convoitise de ton être, et roule-toi tout amoureux sur sa vaste poitrine » (433, 609).

Quant aux fleurs, on ne s'étonnera pas d'entendre dire à la Luxure : « Je perpétue de ma semence l'éternelle floraison des choses » (458), car c'est elle qui donne à l'homme des « floraisons superbes ». Ces images ressemblent à celle dont se sert Priscilla pour dire le charme qu'elle éprouve en écoutant parler Montanus : « C'était des choses merveilleuses..., elles découlaient comme des cascades d'étincelles, des fleurs du Paradis grandes ouvertes tournaient rapidement devant moi leurs pétales éblouissants, et j'entendais dans les espaces siffler la mélodie d'un archet d'or » (275, cf. 531).

Avant Baudelaire, Flaubert a donc écrit ses *Fleurs du Mal*, et il est très intéressant d'entendre le Diable qui prédit que « le rêve du mal s'épanouira comme une fleur des ténèbres, plus large que le soleil » (492, 647). En lisant des passages capiteux et luxuriants comme tous ceux-ci, on comprend que Flaubert en ait beaucoup coupé en 1856, et que même alors il n'ait pas publié.

Mais si jamais les tentations de la chair et de l'esprit ont trouvé une expression emportée, c'est bien dans ces nombreuses pages de la première version, à la fois touffues et entraînantes, verbeuses et éloquentes. Du reste l'honneur de l'enfer est sauvé par la Mort et la Science, qui n'hésitent pas à dire à la Luxure des paroles que l'humanité aurait grand'raison de ne pas oublier :

« Bah ! ils sont pareils tous les fruits de la terre ; on y mord à belles dents, mais dès la première bouchée le dégoût vient aux lèvres » (433). « J'ai soulevé ta robe, j'ai entr'ouvert ton cœur, je connais les faux talons qui te grandissent et les séductions qui t'embellissent ; j'ai étudié l'effet de la lumière des lampes coulant comme une onde à travers le duvet de ton blanc épiderme... O Luxure, tu circules en liberté... à tous les carrefours de l'âme on retrouve ta chanson, et tu passes au bout des idées comme la courtisane au bout des rues. Le désir sous tes pas se lève d'entre les pavés, des rêveries charmantes s'entr'ouvrent comme des fleurs aux plis remuants de ta robe..., on a des éblouissements comme si ta chair était un soleil, mais tu ne dis pas les ulcères qui rongent ton cœur et l'immense ennui qui supprime de l'amour... J'aime mieux les fucus au flanc des falaises que tes cheveux dénoués, j'aime mieux le clair de lune s'allongeant dans les ondes que ton regard amoureux se noyant dans la tendresse, j'aime mieux la brise que tes baisers, et le frissonnement des grandes plaines que tes tressaillements d'amour... » (351-352) (19).

Il est intéressant de comparer ce passage de la première *Tentation* avec le même passage dans la seconde. Les images sont supprimées jusqu'à « O Luxure », ainsi que « Le désir » jusqu'à « Mais tu ne dis pas » ; « regard amoureux » devient « regard éperdu », plus juste, et « j'aime mieux la brise, etc. » disparaît. Ce qui est perdu en richesse est certainement gagné en concision et en sobriété. On remarquera dans les deux versions le mélange intime des sentiments et des sensations.

Les animaux fournissent la comparaison pour de nombreuses images subjectives dans la première et la troisième version. Les aspects plus doux de la vie intérieure sont rares, et s'il y a parmi ces images des gazelles, des chèvres, des ânes, c'est pour représenter les pensées qui se dispersent de tous côtés quoique le pas-

(19) Un procédé semblable à celui de plusieurs de ces images, et qui résulte de la fonte de l'abstrait et du concret, peut être représenté par les images suivantes : « Ton cœur étonné se prenait dans sa chevelure, et... il se répandait avec elle sur ces beaux membres » (434) ; « à ces heures... se dénoue du coup sa chevelure et son amour » (323) ; « ...nous grelottions sous ces tristesses plus froides que la rosée qui trempait le bas de nos robes, lorsque, dans l'herbe des cimetières, nous allions prier sur les tombeaux » (275). On retrouvera ce procédé dans les grands romans.

teur les appelle (236), la Mort qui court plus vite que la gazelle (184), et chasse devant elle « comme des chèvres, les générations effarées » (438), la grande âme tout essoufflée qui « expire comme une gazelle qui a trop couru » (446, cf. 617), le chardon qui pour l'âne est le bien tandis que pour le chardon l'âne est le mal (245), l'homme qui broute de la tristesse pour engraisser son orgueil (435), les Péchés qui dans le ratelier de la vie mangent l'âme humaine (323-4), la Science dont on n' jamais tari les mamelles (231) et qui tourne autour de la pensée comme un cheval de pressoir (349). Ailleurs la pensée est longuement comparée par le Saint à un éléphant enragé qui l'emporte (207). Les valets deviennent des renards (277) ; « la convoitise est comme les loups, qui deviennent enragés par la famine » (270) ; l'Orgueil dit à la Luxure : « Comme un chat familier qui entre pas à pas, enfonçant dans les tapis ses griffes silencieuses, vers moi tu rampes inaperçue, quand le corps se contemple dans le miroir » (323) ; le Diable dit à Antoine : « La fatigue de tes jours, comme le scorpion du désert, te sifflera l'envie » (494) ; on caresse les serpents (107, 300, 547), la chair se réveille, plus dévorante que les lions (280, 535) ; il faut rassasier le corps comme on étrangle un singe avec sa queue (*sic*) ou comme on étouffe un porc dans son fumier (270) ; naguère la pensée d'Antoine « s'affaissait épuisée sans plus vouloir avancer, comme un chameau fatigué qui s'assoit sur son bagage » (412-3), image qui peut être rapprochée de cette autre, qui est une des rares de l'œuvre se trouvant dans les trois versions : « Ma pensée allait de droite à gauche comme un chameau lâché dans un champ de maïs » (483), ce qui dans la deuxième version est modifié en « de droite et de gauche » et « qui est lâché » (643), tandis que dans la version finale, en plus de ces changements, « allait » devient « courait », mot plus fort, et « chameau » devient « dromadaire » (165), nom qui tombe plus dru et suggère une sorte de galop.

Les comparaisons avec les oiseaux, partout rares si ce n'est dans les images objectives de la forme définitive, sont plus consolantes. Si, d'après la Paresse, la pensée, « comme un vautour hors d'haleine, ira de plus en plus rétrécissant son vol, pour s'abattre sur la terre » (648), certains croient que « chaque titillation des nerfs est un coup d'aile de l'âme » (259), la pénitence « ne cassera pas les ailes du désir » (270), et surtout, on est libre comme l'oiseau (291), et l'Espérance, petit oiseau qui vole dans l'azur jusqu'au nid éternel (335), promet que l'humanité « com-

me des hirondelles à la saison d'hiver..., volera vers mon soleil » (340).

Les insectes n'occupent que peu de place dans l'œuvre. On a vu l'homme harcelé de mouches (230). Pour prouver que Dieu s'occupe peu de l'homme, la Logique dit à Antoine : « Quand les papillons de nuit viennent se heurter à ta lanterne et s'y brûler les ailes, soupçonnes-tu seulement qu'ils peuvent souffrir » (239). L'Adultère « voltige dans les sommeils, tel qu'un papillon renfermé dans la moustiquaire des lits » (373).

On n'aura pas à s'arrêter à l'étude des images tirées des différentes sensations et des qualités physiques, qui dans l'ensemble sont assez rares, et peu intéressantes.

Comme cela se doit dans une telle œuvre, les images tirées des produits de l'industrie humaine sont relativement peu employées. Toutefois, sans nous attarder sur leur application, il est intéressant de voir quelle est la nature des images de ce groupe, et surtout de celles des objets manufacturés, qui risquent d'être des pierres d'achoppement dans une telle œuvre. Fils et trames, et tissus et liens (15, 254, 321, 333, 374, 415, 418, 434, 457) ; tamis (258) ; lanternes et lampes (346, 207, 236) ; ce miroir concave et déformant qu'est l'esprit (176), ou la Mort qui partout voit son visage « comme en autant de miroirs multiples (436) ; « prières où l'on ferme la bouche, de peur que l'haleine, en s'échappant ne ternisse la pensée » (65) ; la vie humaine qui « attachée... à la réalité du sol..., ainsi que l'ombre d'un cadran, faisait sans jamais dévier le tour de ce point fixe » (625) (20) ; ballon gonflé (les anciens en avaient) (384) ; chaînes (207, 418) ; pièges (20) ; aiguillons (259) ; boucliers (347) ; poignards (277, 532) ; flèches qui tombent, qui partent ou qui rebondissent (236, 325, 427) ; épées (240) ; les paroles de la Mort qui, ainsi que « des coups de catapulte », font crouler l'orgueil d'Antoine (612). Pas une seule image qui ne soit assez strictement « dans la couleur ».

De même pour les constructions : fenêtre de l'âme (241) ; escaliers de l'enfer (359) ; seuil de l'éternité (432) ; les fissures du plaisir comme la fente d'une porte (326) ; le courage qui tourne à l'abandon comme la roue détachée d'un char (237) ; Antoine broyé comme les dalles des grandes voies sous les chars (226) ; la Luxure à qui mènent tous les chemins (351), et dont on retrouve la chanson « à tous les carrefours de l'âme » et qui passe « au bout des idées comme les courtisanes au bout des rues » (352) ; le

(20) A vrai dire, ces deux images n'appartiennent qu'indirectement à ce groupe.

cachot étroit du corps ou de l'orgueil (273, 231) ; la pensée d'Antoine qui est « comme un vieux puits » (424) ou « comme une citerne vide, avec des ronces tout autour... et au fond une grande tache noire » (607) ; le gymnosophe qui veut abandonner la sale auberge de son corps (87) ; le Diable qui veut brûler « toutes les églises comme des poulaillers pleins de vermine » (490) ; qui promet d'entrer en ouragan dans le cœur renfermé dans une vertu bien tapissée, bien chaude, bien calfeutrée (328), et qui dans une longue comparaison dit qu'il prendra d'assaut la forteresse de l'âme (328) ; ce vaisseau des poètes et baladins (384) qu'on étudiera ailleurs ; la barque du cœur lestée de la Charité (331) et qui porte la Foi ; les nefs du Seigneur qui tressailliront d'harmonie sous les rafales de l'ouragan satanique (564) ; les gens qui ont beau entasser les pensées comme ceux qui pour atteindre Dieu accumulaient les pierres » (533) ; ou enfin, comme preuve de la relativité de tout, l'arbre au tronc duquel « poussent ensemble la planche de la table et le couvercle du cercueil ; plus mince que la lame de la scie qui les sépare en deux est la différence de la joie, qui sonnera sur la première, à l'oubli, qui pourra la seconde » (245).

Sans oublier les rares images des vêtements : la robe de la Luxure qui cache des horreurs (351) ; la tunique déchirée de l'âme (365) ; le corps dont on doit se débarrasser quand il gêne, « comme d'une tunique de pestiféré » (281) ; la loi du Seigneur qui étreignait son peuple « comme la ceinture du voyageur, qui lui soutient la taille » (484, 643) ; le voile de l'inconnu (49, 144) ; enfin la Mort qui pour Antoine « n'est qu'une illusion, un voile, masquant par endroits la continuité de la vie » (187), mais qui prétend, elle, embarrasser tous les mouvements de l'homme avec son linceul effiloqué comme les résolutions de l'humanité (610).

Quant aux images de l'homme, elles sont encore plus rares que celles des produits de son travail. La recherche de la couleur historique menait sans doute l'auteur à avoir recours assez rarement aux images tirées de cette dernière source. C'est vraisemblablement le nihilisme du « mystère », et aussi son panthéisme, qui font que les pensées, les élans, les désespoirs de l'homme sont rarement traduits sous forme de comparaisons avec l'homme, son corps et ses activités, tandis que ses appétits et ses soifs fournissent de nombreux exemples, qui sont toutefois assez rarement bien intéressants. Il y est question de l'homme affamé du ciel (236, 274), tourmenté de soifs inassouvies, ou altéré (45, 274, 340, 637, etc.), d'invitations à abreuver, à gorger, le désir, le

corps (270, 323), à goûter ou à savourer la vie et ses plaisirs, et les fruits variés de ses ivresses qui se fondent dans le cœur (37, 75, 432, 433 ; cf. 609, 610), quitte à finir par avoir le cœur affadi, par être repu, rassasié, éprouver le dégoût, par avoir envie de vomir (270, 323, 342, 433, 610).

Ce sont surtout les images du corps humain qui sont rares, en dépit de plusieurs évocations figurées des maladies et de la mort. Sang qui circule (262, 393, 533), péchés forts comme la chair (564), membres immaculés (257), l'âme humaine à qui le Diable a donné des bras plus nombreux que ceux des polypes des mers, pour mieux palper les délectations humaines (316) (21), c'est peu de chose. Peu intéressantes aussi sont les images des désirs qui, comme des fiévreux ou des lépreux, cherchent à se guérir (220), les ulcères qui suppurent (352, 567, 532), les étouffements du cœur qui a besoin des larges parfums des bois (437), les blessures qui saignent (277, 533). Voici une image intéressante mais très mal exprimée : (Antoine à propos des doutes qui l'assaillent) : « Tout cela est tombé dans ma tête l'un après l'autre, comme un paralytique à qui le pied manque et qui, de degrés en degrés, roule du haut de l'escalier du Temple jusqu'en bas » (244).

Quant aux images des activités et conditions de l'homme, elles sont décidément plus fréquentes, mais assez rarement intéressantes, et mêmes celles qui le sont ressemblent fort à d'autres images des œuvres de jeunesse, ou de la Correspondance. Il en est ainsi de ce pêcheur de perles qui, pour mieux plonger, jette jusqu'à sa tunique, comme doit faire l'homme avec toutes ses croyances (413), ou la Mort, endormeuse du genre humain (431), pasteur du troupeau humain (612), l'humanité, boulanger qui pétrit sa pâte pour la Mort (436), ou l'Avarice qui dit : « Comme le laboureur qui pousse sa charrue pesant de tout son poids sur la terre qu'il déchire, je vais dans le cœur de l'homme, creusant mon sillon droit, je le tourne et le bouleverse, ce sont mes cupidités qui germent en silence sous les crânes pensifs » (436). Ajoutons que la Science déclare à la Foi que celle-ci deviendra « une pauvresse à la porte de l'église » (355).

Ce sont deux images de ce groupe qui choquent le plus le sens historique, et encore la première le fait-elle non parce qu'elle ne pourrait s'appliquer aux temps anciens, mais parce que son expression évoque des images très modernes : la Mort parle d'un « négociant » : « C'est pire encore qu'une faillite quand j'arrive

(21) Cf. *Ch. Gr.*, 130.

dans son comptoir » (440) ; et les rois sont « comme Carrabas le fou, qui a une couronne de papier peint », etc. (281). Naturellement ces images ne se retrouvent pas dans les autres versions, et il est plus que probable que Flaubert les aurait supprimées avant de publier, même en 1849 (22). Du reste ces exemples sont peu de chose, comparés à toute la masse d'images de cette première version, qui déjà sont assez strictement en harmonie avec le milieu historique et géographique, et avec l'esprit de l'œuvre, et cela jusqu'à la distribution des images entre les différentes sources.



On a vu quelles sont en général les différences entre les images interprétant les faits intérieurs et celles qui décrivent le monde extérieur. Rappelons ici, pour le moment, le fait capital que celles de ce dernier groupe occupent une place proportionnelle de plus en plus grande, de version en version, à tel point que dans la forme définitive les trois quarts des images viennent de ce groupe, tandis que dans les brouillons de 1849 il n'y en a que trois septièmes. Ce fait accompagne une tendance à établir un écart de plus en plus grand entre les images des trois versions, à l'égard de leur éclat, de sorte que la version finale se range à ce point de vue au-dessous de la première pour les images du monde intérieur, mais au-dessus pour celles du monde extérieur.

Dans ce dernier groupe, en général ce sont les images décrivant le mouvement, celles des sensations diverses et à un moindre degré celles de couleur qui prédominent, tandis que celles des sons n'ont qu'une fréquence moyenne ou au-dessous, et celles de forme sont rares sauf dans la troisième version.

L'abondance des images de mouvement et de geste est due dans la première et la troisième version surtout aux passages où grouillent ou tournoient des quantités d'apparitions animées, et dans la première version aux images souvent osées décrivant les appâts des gestes féminins, tandis que ces images dans les autres versions sont rares, ce qui est une bonne indication de l'esprit qui anime les trois versions. Il y a d'assez nombreuses descriptions de la nature dans les trois, mais beaucoup d'entre elles ne

(22) Il ne faut jamais oublier que cette version de 1849 n'est qu'un premier jet, un premier brouillon. Aussi y a-t-il peut-être bien de nombreuses erreurs de transcription, car les manuscrits de Flaubert, même à cette époque, ne sont pas toujours faciles à déchiffrer.

sont pas poétiques. C'est grâce à ces faits que l'image poétique est de fréquence moyenne dans la première forme, au-dessous de la moyenne dans les autres. Dans la première et la troisième, elle tend à être assez forte.

Dans la première version, ce sont les images du toucher, décemment voluptueuses, et celles établissant des rapports de grandeur ou de force qui abondent dans le groupe des sens divers, tandis que dans la deuxième et encore plus dans la troisième, ce premier groupe devient rare, celui de rapports de grandeur et de petitesse très fréquent, ce qui est encore un fait significatif.

Les images de couleur et plus rarement de lumière évoquent le plus souvent les beautés du corps féminin et de la nature, ce qui explique la fréquence exceptionnelle des images poétiques dans ce groupe, qui renferme toutefois un assez grand nombre de banalités.

Ce sont les descriptions des sons qui ont la plus grande proportion d'images intéressantes, pour la plupart sous une forme réaliste. Dans la première et la deuxième version, de fréquence moyenne, le vent, les cataclysmes, les rugissements et mugissements des animaux, inspirent la majorité des images, tandis que dans la troisième, c'est la voix humaine, surtout celle des masses, qui est décrite dans la presque totalité des exemples.

Enfin parmi les images interprétant la forme, les contours, les attitudes, il y a quelques descriptions des constructions dans les diverses versions ; la première version contient plus de descriptions des êtres humains que de la nature animée et inanimée, tandis que dans la deuxième, et encore bien plus dans la troisième version, les métaphores décrivant tel petit détail de la nature et surtout les bêtes fantastiques qui grouillent dans cette version, abondent à tel point que l'homme n'occupe qu'une place relativement insignifiante. Dans les trois versions les images de forme sont en général assez banales, et si l'image poétique est relativement fréquente dans les deux premières, elle est décidément rare dans la troisième, la seule dont les images soient près de la fréquence normale, fait assez fâcheux puisque l'abondance des banalités de ce groupe tend à fatiguer le lecteur.

Quant aux sources, parmi les images descriptives la nature occupe dans les deux premières versions une place moins élevée et dans la dernière à peu près la même place que parmi les images psychologiques et abstraites ; c'est-à-dire que, sauf dans la deuxième version, les expressions figurées de la nature sont cette fois un peu plus fréquentes qu'en moyenne, tandis que les

images utilisant les produits de l'industrie et de l'art, ainsi que celles dérivées de l'homme et de ses activités varient en fréquence d'œuvre en œuvre. Mais en général, on le verra bien, les proportions entre les diverses sources sont déterminées par l'esprit et le milieu du « mystère », quoique les exceptions surtout parmi les images fournies par les objets manufacturés soient assez nombreuses en comparaison avec les images du monde intérieur que nous venons d'examiner.

On a vu que seules les images du ciel et celles des arbres sont très fréquentes dans les trois versions, chose qui était vraie aussi pour les images subjectives.

Une comparaison des images du ciel dans les trois versions illumine la différence entre elles. Dans la première version il y a plusieurs évocations plus ou moins poétiques appliquées à la couleur du corps ou des vêtements féminins : le corps de la Luxure qui donne des éblouissements « comme si ta chair était un soleil » (352) ; des femmes « pâles comme la lune avec des regards noirs » d'où sort un « rayon de clair de lune » (364, 220) ; une autre dont « le front est pâle sous ses bandeaux, comme la lune entre deux nuages » (435) ; une autre dont le sein nu est « dur comme une grenade et blanc comme la lune » (381) ; Vénus nageant dans l'éther et laissant pendre derrière elle sa « ceinture bigarrée aux mille couleurs » qui « resplendissait toute large et magnifique comme un arc-en-ciel tombé de l'Olympe » (479). Toutes ces images, sauf cette dernière (cf. 640), disparaissent de la deuxième version, quoiqu'on y trouve « des vierges blanches comme la lune » (647). Un certain nombre d'autres images du ciel, s'appliquant surtout aux êtres surhumains, disparaissent aussi. Entre autres, il y a « un visage dont les yeux luisaient comme une aurore » (354), des yeux bleus comme le ciel (422) ou qui « scintillent comme des étoiles », tandis qu'ailleurs dans cette œuvre panthéiste les étoiles « palpitent comme des regards » (306) (23). Les images retenues dans la deuxième version, en plus des deux déjà données, sont celles des sabots usés du cheval de la Mort, qui se recourbent comme des croissants de lune (429, 608), et du grand python « pareil aux enroulements de la vigne et aux circonvolutions des entrailles », dit la dernière version (76), « beau serpent que chérissent les filles d'Eve », expliquent les autres, et qui a « des taches d'or comme le ciel a des étoiles »

(23) Voir aussi : « éclairs » (408) ; « briller... jour » (409) ; « molusque bleuâtre... flot d'éther » (407) ; « tonnerre qui roulait » (275) ; « bruit de tonnerre » (293).

(256, 519), ou d'après la version définitive, à la fois plus coulante et plus nette, « noir avec des taches d'or comme le firmament semé d'étoiles » (76). La première version avait noté aussi que lorsque le serpent s'abaissait avec le fruit, c'était « comme un arc-en-ciel qui descend » (255), ce qui jure un peu avec l'autre image.

Les images ajoutées dans la deuxième version sont peu intéressantes, sauf comme indication de la tendance vers la comparaison précise et purement objective. Des temples ont la forme des étoiles (557), une flammèche au vent devient une étoile qui file (582 ; gardé dans la version définitive, 27).

Encore plus significatif est le choix des comparaisons de la version finale. Seule cette dernière et celles des étoiles d'or sont gardées. Parmi les nouvelles, il y a des comparaisons d'ailes vaguement entrevues avec des nuages (82, 168), de disques d'argent avec la pleine lune (134), des perles d'une tiare de dieu avec des lunes (120), de bâtons garnis de clous qui tournent, avec des soleils d'acier (23), de la lumière d'une basilique avec un soleil multicolore (51), d'Hilarion lumineux avec un soleil (166), avec une aurore (39). Aucune évocation féminine.

La plupart des images tirées du ciel sont donc des notations de couleur ou surtout de lumière, et puisqu'elles décrivent des êtres surnaturels et mythologiques leur fréquence est facile à expliquer. En contraste avec les images subjectives, celles du groupe objectif sont rarement choisies parmi les autres éléments.

Les images fournies par les métaux et les pierres, précieuses et autres, uniformément rares dans les différentes versions, montrent le souci des couleurs justes, et cela dans la première version, c'est-à-dire avant le voyage en Orient, comme dans les autres : « Le sable sous la lune scintille comme des grains d'acier » (367-8) ; « le bord des nuages est d'acier pâle » (249) ; (les astres) « cette poussière lumineuse qui s'étale par grandes traînées d'or » (370) ; « le ciel... ardoise » (427) ; « des yeux couleur d'ardoise » (361) ; « ...lion de couleur cinabre » (405) (24).

La deuxième version semble avoir rejeté toutes les images de ce groupe sauf les suivantes : « Un ciel vert comme du saphir » (264, 525) ; « des ailes couleur d'or » (264, 525) ; « des phosphorescences traînent par terre comme de grandes lignes d'émeraudes enflammées » (406, et, sauf « enflammées » qui était de trop, 598). Dans l'édition définitive, qui semble n'avoir gardé aucune des images des autres versions, on trouve un désert

(24) Voir aussi 264, 370, 370, 373, 382, 445, 498.

mamelonneux « d'un blond cendré » ou une plaine comparée à une plage (1), ou aux environs des carrières abandonnées (82), il y a une « peau terreuse » (180), « une poudre d'or » (29), « des miroitements métalliques » (182), et « de grands yeux noirs, plus sombres que les cavernes mystiques » (36). Somme toute, la vision de Flaubert est précise, mais on se demande à quel point le voyage en Orient a servi à l'égard des images.

Les rares images d'eau ou de fluidité présentent elles aussi d'intéressantes comparaisons entre les trois éditions. Dans la première version, une bière que l'on porte se balance et plonge comme une chaloupe (435), ce qui est un souvenir de l'enterrement d'Alfred Le Poittevin (cf. *Corr.*, I, 300), et ce qui annonce une image presque identique dans *Madame Bovary* (466). Antoine voit de tous côtés des seins qui bondissent comme des vagues (398), image dont Flaubert se souviendra en voyage, où les vagues deviendront pour le nageur des seins (*Corr.*, I, 311).

On a vu les ondes de lumière qui coulent sur les beaux corps (351). Il y en a d'autres bien hardies qui établissent encore plus sûrement la tendance déjà notée, et que l'on retrouvera, comme celle-là dans *Madame Bovary*, à mettre dans les expressions figurées suggérant la fluidité des significations voluptueuses. C'en est ainsi des mains féminines ayant « des irritations fluides à t'inonder de désirs », et le vent du soir qui « apporte des caresses fluides et des senteurs de sentiment comme celles que l'on hume sur les têtes chéries » (416), etc. (25). On ne s'étonnera pas de savoir que tout le groupe d'images de fluidité que ces deux représentent disparaît dans la deuxième version (26), et que dans la version définitive, où les images de cette source sont plus fréquentes et plus intéressantes, elles sont employées beaucoup plus discrètement. Ce n'est que parmi les notations de couleur et de lumière que l'on trouve une trace de volupté : « Vos yeux rapprochés épanchent de l'un à l'autre comme des ondes immatérielles » (183).

La plupart des autres images intéressantes où la fluidité fournit la comparaison sont des descriptions des foules, telles que l'on en trouvera dans *l'Education sentimentale* de 1869, œuvre qui

(25) Cf. « lit... flots » (432) ; « flots... ventre » (375) ; « onde » (310). D'autres images d'eau sont d'applications diverses : « navigue » (368) ; « chevelure... fleuve » (277) ; « crème... écume » (363) ; « larmes... flaques d'eau de mer » (388, 584) ; « corps... neige » (402, 3^e v. 198).

(26) Les nouvelles images sont insignifiantes : « tunique blanche... neige » (557) ; « étoiles... flocons de neige » (602). Seule est gardé : « toi dont le visage est beau comme la mer tranquille » (379, 576).

précède immédiatement la version finale de la *Tentation*. Six des dix notations figurées de mouvement dans cette version ainsi que celles des sons rejoignent celles de 1849 qui décrivent cette « marée montante » de formes et de rumeurs où « clapotent des voix claires, tel parmi les flots un flot qui saute » (471, 381). Dans la forme définitive, on retrouve le « clapotement des voix » (26) et des chairs (197), ainsi que la voix d'un orateur qui « battait à flots sonores les portiques de marbre » (148), tandis que la voix indistincte de Jupiter est « comme la rumeur des flots, comme le bruit des bois sous la tempête, comme le mugissement du vent dans les précipices » (149). « La houle » des apparitions, « dont chaque tête est un flot qui saute et rugit », reflue entre les colonnes » (50), le grouillement des animaux mythologiques a « un balancement régulier, comme si le sol était le pont d'un navire » (198), tandis que certaine ville démesurée est « un océan d'hommes dont les flots battent les murs » (27) (27).

Si le monde végétatif occupe plus de place parmi les images du monde objectif que les éléments, on a pu en voir la raison déjà en étudiant les images de ce monde dans le groupe subjectif. Le panthéisme de cette œuvre y trouve mieux son compte. Parfois ce sont les constructions qui deviennent des arbres. L'attitude sympathique de l'auteur perce dans telle page où Jupiter pleure ses temples blancs, « forêt de colonnes où, comme une brise de l'Olympe, circulait un souffle sublime » (460, 626, cf. 143) ; mais ces « galeries où l'on se perd comme dans des bois » (390, 586, 34), ces colonnes, « se renversent comme des arbres » (582), les piliers des églises sous le souffle des hérésies « s'écroulent en craquant comme le tronc des arbres dans les forêts » (250) ; images qui font penser directement à toutes celles des *Notes de Voyage*, qui viennent chronologiquement après celles-ci, ce qui indique bien que Flaubert avait raison de dire qu'en Egypte il *retrouvait* encore plus qu'il ne trouvait ; de même que les dieux s'abattent devant le souffle de la mort, « comme des échalias quand souffle un grand vent » (444), ou, dans la deuxième version, « comme des traînées de feuilles sèches sous

(27) D'autres images d'eau ne manquent pas d'intérêt : une vaste quantité de bijoux et d'argent « ruisselait en cascades, clapotait... comme un océan » (363), image de la première version qui devient dans la troisième : « comme l'eau qui ruisselle d'une vasque, il s'en épanche à flots continus » (20), changement caractéristique de l'esprit des deux œuvres. Le mugissement d'un lion est « fort et caverneux comme le bruit de l'eau dans un aqueduc » (78). Voir aussi « ondes noires » (179) ; « vapeur... voile » (147) ; « pluie... cataracte » (97),

un vent d'automne » (634), et le Gange traîne l'homme « comme un brin d'herbe (455) (28). Les foules sont des épis ou un champ de blé sous un grand vent (275, 444, 471). Si les filles d'Eve ont « dans les reins des souplesses de palmiers » (434) (29), si les oiseaux font des nids dans les cheveux de l'ascète immobile (449), si Hercule sépare deux montagnes comme « les deux morceaux d'une buche que la hache a fendue » (465), si la chevelure de Jupiter forme « comme la végétation libre de ce monde idéal » (460), si les bras de certaines apparitions sont « pareils à des ceps de vigne desséchés » (588), si les Sciapodes paresseux, qui représentent admirablement tous ces dieux personnifiant la force inerte et triomphante de la Nature, se vantent que leurs chevelures « ont poussé comme des lierres, et, s'étalant sur le sol, s'y sont accrochés par des racines » (399), si d'après la forme définitive leurs cuisses levées ressemblent à des troncs d'arbres (193), ce n'est pas là le tout. « Le cerveau de l'homme s'aplatit comme une éponge » (349) ; « les os des morts se mettent à sauter dans leurs tombeaux comme des marrons dans le poêle » (404, cf. 597) ; « la terre se dissipera en poussière comme la cosse du lycopodium quand on marche dessus » (447) ; les Lares sont « pourris comme de vieilles bûches » (482) ; et des mondes s'organisent dans le cadavre à peine froid, « il y a des peuples qui ont pour océan les liquides de son ventre, et qui courent comme entre des arbres, à travers les poils de sa peau » (416). Qui s'étonnera que de telles images à l'honneur de l'homme ne se trouvent que dans la première version ?

Dans cette œuvre où les évocations d'animaux bizarres pullulent à l'excès, au moins les images tirées de ce monde sont-elles rares. Seuls les insectes abondent dans les deux dernières versions, les oiseaux dans la dernière, et dans la première la vie aquatique, si toutefois l'on admet que l'expression « nacrée » soit une image.

Ce mot et les autres du groupe expriment souvent la couleur de la peau des belles apparitions (186, 387), et surtout celle de Vénus dont la splendeur du corps « fait autour d'elle comme un halo de nacre brillante » (147), ou celle des « sirènes nacrées » (310), qui hantent les « îles couvertes de nacre, blanches comme des poissons » (390), où Neptune règne parmi les rochers qui

(28) Voir aussi « fucus... cèdres » (295) ; « argent... luzerne coupée » (648) ; « roulons-nous... (lumière)... poulain... herbe » (414) ; « ...tronc d'un palmier... cueillir des dattes » (470).

(29) Cf. N. V., I, 130.

« se refermeraient sur vous comme des pattes de crabe » (464). Les notations de nacre rejoignent celles de fluidité en matière d'évocations féminines, comme le fait celle-ci, du même groupe : « Les mains des femmes se bombent en forme de coquille, pour rajuster sur le front les boucles défaites. »

Parmi les images des insectes, dans les deux premières versions sont décrites les Bacchantes dont les sourcils sont « veloutés comme le dos des chenilles » (473, cf. 638) ; dans la première « comme la carapace d'un scarabée mort, Jérusalem desséchée a disparu en poussière... » (484) ; la reine de Saba nous assure dans les deux dernières versions qu'elle « danse comme une abeille » (584, 31) ; et les paupières d'une femme, qui est la sœur d'autres de *Novembre* et de la première *Education*, « frémisssaient comme les ailes des papillons de nuit » (434). En face de ces quatre images, dont une seule est relativement poétique, s'en dressent d'autres bien autrement désagréables, et qui se trouvent même dans les dernières versions. En voici une qui est retenue avec modifications, dans les trois versions : « Des ventres ailés qui voltigent comme des moustiques » (408, « mouche-rons... » 599, 197). Deux autres résistent à la révision de 1856, dont voici la plus intéressante : (les Pygmées) « Nous grouillons sur la terre comme la vermine sur le dos d'un gueux » (400), ce qui est changé, en « sur la bosse d'un dromadaire » (400). La deuxième version contient en plus une évocation des vers blanchâtres qui, « dans la nuit du tombeau, se collent sur les visages, comme un essaim d'abeilles qui dévorent la figure » (611) (30).

La poésie n'a guère plus de place parmi les images des animaux, rares du reste. Les longues chevelures des femmes posées sur le catafalque d'Adonis semblent des serpents qui rampent (140, 468, 632) ; les courtisanes semblent des serpents (340, 651) (31). On entend « hennir d'orgueil les prostitutions triomphantes » (561) ; dans la version définitive, les femmes ont « les cuisses rondes comme la trompe de l'éléphant » (126), leurs mains galopent sur la corde des lyres (362), leur chevelure fait parfois une toison noire (181) ou une crinière (373), des nuages ou des goëmons semblent des crinières (2, 119 ; cf. N. V., I, 179).

Dans les autres versions, à deux exceptions près, cette confusion panthéiste est bien loin d'être poétique. L'homme est comparé aux bœufs (458, 625), aux animaux sauvages (347, 472),

(30) Voir aussi « rongé de vermine » (626), et dans la *Tentation* définitive « os... lucioles » (83), et « corps... ver » (186).

(31) Voir aussi : « lianes... serpents » (199) ; « Nil... serpent » (77).

il se rue comme un tigre, même sur les femmes mortes (442) ; le Sphinx galope comme un chacal (455, 623), la Chimère tourne autour de lui « comme une hyène en chaleur » (396) ; les dieux lares sont « râpés comme de vieux singes qui ont la gale » (481) ; diverses bêtes mythologiques tirent la langue « comme des chiens hors d'haleine » (406-7). Seuls les grands aspects de la nature qui se détachent de l'homme, la lune, les montagnes, ont droit d'entrée dans la poésie : parmi les nuages, la lune saute et s'arrête « comme une chèvre vagabonde qui broute en liberté dans sa vaste plaine bleue » (403, 596) : et volant dans l'espace, Antoine voit « les pics des montagnes couverts de neige, qui se tassent les uns près des autres comme des moutons qui se rassemblent en troupeau. Ça saute ! » (411) (32).

Les oiseaux ont peu de place dans les deux premières versions. Les caravanes des empires disparaissent à l'horizon comme des cigognes (395) ; il y a des cris de caille blessée (453) ; des colombes croassent comme des corbeaux (460) ; le Phénix « trotte sur la voie lactée, comme une poule qui saute parmi des grains d'avoine ». Ce groupe a bien plus de place dans la version finale, les images interprétant la nature inanimée, ici comme ailleurs, étant d'esprit bien différent de celles qui dérivent l'homme. Des fougères ressemblent à des plumes (85) ; il y a « des nuages doux comme des plumes » (147), et des montagnes « plus blanches que mes colombes » (156). De loin des bateaux noirs semblent « des corbeaux arrêtés » (823), comme dans les *Notes de Voyage*, les voiles « ressemblent à des ailes » (5). Mais en bataille l'homme a des cris d'aigle (154) ; il a le nez en bec de vautour (85), et on voit « le Diable portant sous ses deux ailes, comme une chauve-souris gigantesque qui allaiterait ses petits, les sept péchés capitaux » (16).

Comme de juste dans cette œuvre réduisant l'homme et ses dieux au niveau du reste de la nature, les images tirées de l'homme, de son corps et de ses activités, sont rares dans la première version, et les deux tiers de ces images s'appliquent à la nature, surtout à la nature inanimée, et, le plus souvent, manquent de poésie. Pas toujours cependant, car ici comme ailleurs, les grands aspects de la nature suscitent des impressions lyriques. Les étoiles palpitent comme des regards ou des yeux (306, cf. 551, 412) ; comme dans les œuvres de jeunesse, on écoute « chanter les océans sonores, et comme les lèvres en

(32) On retrouvera ces deux images, qui ressemblent de près à d'autres, dans *Salammô* (21, 59).

prières frissonner les feuilles des bois » (368) ; on appelle en vain l'Aurore : « Où es-tu donc, Aurore au front vermeil, qui paraissais dans le ciel, retirant à toi le nuage sombre de la nuit, comme une danseuse qui s'avance, la robe retroussée sur son genou » (446). A ces images s'ajoutent celles appliquées aux femmes et aux déesses : la belle courtisane qui s'allonge « comme un nageur sur l'épigonion » (378, 576) ; et Vénus qui dit de la matière terrestre : « Je l'avais tournée comme un potier, ciselée comme un sculpteur, coloriée comme un peintre » (479).

Mais Minerve même, « comme quelqu'un d'étourdi », « frissonne comme dans la fièvre » (462), et la Terre dit : « Je tremblais comme un épileptique aux secousses de mes volcans » (457) ; le soleil « fuit... comme s'il avait peur, il se ferme comme l'œil fatigué d'une vieille fileuse » (450 et 620) ; l'arbre de l'Eden porte des fruits « rouges comme du sang, c'est la femme » (273, 530) ; « les herbes se hérissent toutes droites comme la chevelure d'un homme épouvanté » (402, image allégée dans la deuxième version par l'omission de « toutes droites » et la substitution de « d'un lâche » (595) ; des murs semblent un front en sueur (275), etc. Parmi les images appliquées aux êtres pensants, la prêtresse de Junon « telle qu'une harangère des ports... se gorge de poissons frits » (461) ; « le fils de la maison s'échappe comme un voleur » pour courir au lupanar (442) ; sans oublier ce bon Catoblépas qui d'après toutes les trois versions a « un cou mince et flasque comme un boyau vidé » (405, 595, cf. 195).

Déjà dans la première version les deux tiers des images de cette source étaient des animismes ou des personnifications, et comme on voit, à l'exception de cette dernière image du boyau, et de celle du nageur, celles qui sont conservées dans la deuxième version sont de cette même classe, ce qui s'accorde bien avec le panthéisme de l'œuvre. Il en est de même de la plupart de celles qui semblent avoir été ajoutées : clochers qui semblent des voix de séraphins (565), et surtout nuages ou le Phalmant « couleur de sang » (556, 599) ; « minéraux dont les facettes vous regardent comme des yeux » (599) ; « végétaux dont la sève sous l'écorce palpite comme du sang » (599) ; le lichen qui, comme une dartre, a poussé sur la bouche du Sphinx (592, cf. 190). Quant aux nouvelles images appliquées à l'homme, les dieux paraissent pour être jugés, « pâles et par longues files silencieuses, comme une armée vaincue » (637) ; Antoine est « pâle comme la mort » (584) ; et des apparitions ont les « nari-

nes bordées de noir, comme celles des gens qui vont mourir » (588).

Grâce à celles qui sont gardées ou ajoutées, les images tirées de l'homme occupent une place exceptionnelle dans la deuxième version (sans que l'homme ait à s'en vanter du reste), tandis que dans la première version elles étaient rares, et dans la dernière, de fréquence moyenne. Il y a dans cette version quelques exemples d'animisme, tous nouveaux sauf un, et marquant encore mieux que ceux déjà examinés le panthéisme de ce livre, qui, dans sa version définitive, présente comme la tentation suprême du saint les pulsations puissantes de toute la nature. « La pulpe des fruits s'avance comme des lèvres amoureuses » (18) ; « le vieux palmier... devient le torse d'une femme... et dont les grands cheveux se balancent » (15) (33) ; « les branches s'entrecroisent comme les veines d'un corps » (90) ; un serpent est « pareil aux circonvolutions des entrailles » (76) ; et dans l'évocation finale, « des courges ont l'air de seins, des lianes s'enlacent comme des serpents... Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux. Des polypiers... portent des bras... Des cailloux ressemblent à des cerveaux, des stalactites à des mamelles... Des diamants brillent comme des yeux, des minéraux palpitent » (200).

Mais dans cette version définitive, il y a encore plus d'images, souvent banales, comparant l'homme avec l'homme, surtout sous une forme pathologique. Les belles évocations ont disparu. Les grands palmipèdes pélagiens « sanglotent comme des enfants ou ricanent comme de vieilles femmes » (199) ; on entend comme aux funérailles des voix criardes (138) ; on porte des idoles entre les bras comme s'ils étaient de grands enfants paralytiques » (117) ; « Erichtonius, les jambes molles, rampe comme un cul-de-jatte » (158) ; Antoine devient « pâle comme la mort » (31) ; les Ebonites sont « desséchés comme des momies » (71) ; un homme est « plus sec qu'une momie » (85) ; « ...les larves comme des squelettes, montrent leurs os » (161) ; sans parler du gymnosophiste plus immobile que « la stèle d'un tombeau » (86), ou Apollonius dont on s'écarte « comme d'un tombeau » (99).

Reste à voir les images exploitant les divers produits de l'industrie. Dans une œuvre qui se déroule dans un moyen âge lointain et évoquant constamment les monuments et les dieux de l'antiquité, le tout caractérisé par un développement architectural con-

(33) Dès *Bug Jargal* et les *Orientales*, des comparaisons semblables sont fréquentes chez Hugo. Voir C. Huguet, *Le sens de la forme*, etc., p. 174 et s.

sidérable et par une simplicité primitive en matière mécanique, on s'attendrait à voir de fréquentes figures fournies par les monuments, et de rares images tirées des objets manufacturés. Cependant, si ces derniers ne sont que légèrement au-dessus de la fréquence moyenne dans les deux premières versions, et de fréquence moyenne dans la dernière, les constructions sont au-dessous de la moyenne dans toutes les trois, et même loin au-dessous dans la première et la troisième. Quant aux images des vêtements, elles sont près de la moyenne, sauf dans la forme définitive où elles deviennent très rares.

On étudiera d'abord celles-ci, peu importantes du reste pour les buts de cette étude. Bien plus que les belles apparitions féminines, la nature se vêt de moires et de gazes (382) ; la nuit « le ciel est pailleté d'or comme la robe d'une princesse » (432) ; l'auteur reprend une image du voyage en Bretagne et de la première *Education sentimentale* lorsqu'il dit que « les races juvéniles avaient de nobles poses, des poitrines carrées, et des langages, comme leurs vêtements, à grands plis droits avec des franges d'or » (476, cf. 639), sans parler d'yeux pâles comme un manteau d'azur qui a déteint au grand soleil (277), image qui semble peu utile mais que l'on retrouve à la version suivante (532), qui en ajoute plusieurs nouvelles ; cheveux féminins ou vapeurs, ou nuages qui forment des voiles (631, 580, 624) ; fileuse dont les cheveux tombent « plus blancs et pêle-mêle que le lin de sa quenouille » (578) ; ou le soleil couleur d'or qui paraît à la fin, « avec de grands rayons obliques et qui passent, entre les bouffissures des nuées comme les cordons d'un tabernacle entr'ouvert » (649), image symbolique de la miséricorde divine qui sauve à la fin Antoine. Dans la version finale, elle devient : « et comme les rideaux d'un tabernacle qu'on relève, des nuages d'or en s'enroulant à larges volutes découvrent le ciel » (201) (34).

Cette image et une autre décrivant la Voie lactée qui « se développe comme une immense ceinture » (171) représentent seules la poésie dans cette version définitive, qui a toutefois une autre image utile, dans les toutes premières pages : « Sous les rafales du vent, des traînées de sable se lèvent comme de grands linceuls, puis retombent » (5). Les autres sont des banalités (35).

Les très rares images des constructions sont insignifiantes, et

(34) Cette image semble un souvenir de plusieurs autres des *Notes de Voyage* (N. V., I, 89, 173 ; II, 143).

(35) Voir « bandelettes des sphinx » (17) ; « anneau... ceinture trop lâche » (132) ; « femmes.. tas de hardes » (73).

sans utilité bien apparente (36). Celles de la deuxième version sont au moins conformes avec le milieu général : entassements de dieux ou de fruits formant des pyramides (581, 599) ; « des masses grises... vagues comme des statues en ruines » ; et trois couples de dieux « à la file l'un de l'autre, et se suivant immédiatement, comme les personnages d'une frise » (624), image qui est développée dans la version définitive (121), où l'on trouve aussi celles-ci : « Tous les dieux à l'entour, échelonnés sur les roches comme sur les gradins d'un cirque » (123) ; l'Egypte s'étalait sous nous... monumentale et sérieuse... longue comme le corridor d'un temple » (143) (37).

En abordant les images relativement nombreuses fournies par les manufactures, disons tout de suite que dans toutes les versions il y en a beaucoup de très appropriées, et souvent de poétiques. Les étoiles sont des lampes suspendues (368) ; « les cascades chantent comme des lyres » (306, 551, 112) ; des cris d'oiseaux sont « pareils à des harpes qui se brisent » (264) (38) ; telle voix est vibrante et claire « comme le son d'une clochette dans les bois » (354) ; Démonassa a les sourcils « courbes comme l'arc d'Apollon » (379, 576). D'un ordre moins poétique mais pareillement approprié sont les notations telles que celles-ci : « Leurs dents bruissent comme des glaives » (445), ce qui devient dans la version suivante pour des raisons d'harmonie imitative : « comme des fers de faux qui s'entre-choquent » (582) ; les Blemmyes, qui sont des espèces de bourgeois mythologiques, marchent droit leur chemin « d'un mouvement sec et toujours le même, comme celui de la navette qui glisse sur son métier, et qui n'est navette que pour cela et à cause de cela » (399) ; des trompes d'éléphant « se balancent comme des encensoirs » (455). Ailleurs il est question de lunes en plats d'argent (413), de voitures usées (448), de glaces et de miroirs (305), de chapelets d'abeilles (408, 599), de flèches (450), de frondes (492), etc.

Toutes ces images à l'exception des quatre répétitions notées

(36) Voir « pâtisserie... maisons » (322) ; « branches... dômes » (382) ; « chameaux... sous les arbres... portes trop basses » (295, répétée dans la deuxième version, 543).

(37) Autre souvenir des impressions du voyage en Egypte. Voir « stries... marches » (190) ; « yeux... orbites... étoiles... puits » (125) ; « tête... flammes... trou d'un mur » (87).

(38) Cette image est très juste pour certains oiseaux. On ne pourrait en dire autant si ce n'était une cascade enchantée. On aurait tort d'exiger dans une telle œuvre des images toujours objectivement justes. Mais on peut être plus sévère quant au choix de l'image appropriée au milieu et à la situation psychologique et philosophique.

disparaissent de la deuxième version, qui n'ajoute d'intéressant qu'une évocation des dieux du Nord dont les cris dans leurs grandes salles « montaient comme des marteaux de fer que l'on eût lancés contre la voûte » (620).

La version définitive garde l'image des cascades qui chantent comme des lyres (112). Elle en ajoute d'autres bien moins poétiques. Au fond des yeux de la Mort deux flammes vacillent, « comme des lampes de sépulcre » (180; cf. *Sal.*, 62); un grand pin brûle par le sommet comme un immense candélabre (135); une arène remplie d'un peuple grouillant et tumultueux est « une immense cuve bouillonnante » (78). Ailleurs il est question de flèches (157, 195), de lances (194), etc.

Malheureusement, ce ne sont pas là toutes les images des objets manufacturés. Déjà parmi les évocations des animaux par exemple, on a une impression d'enmui et de malaise, en apprenant qu'il y a des caméléons grands comme des hippopotames (408), que quelque démon « s'enfoncera dans la terre, tel qu'un poisson qui plonge » (490); que l'aigle de Jupiter « a le dessous des ailes rouge comme s'il était rongé de vermine » (459, 626), que les Bacchantes ont des sourcils « veloutés comme le dos des chenilles » (475), etc. Pareillement les comparaisons de poids et de grandeur, et beaucoup d'autres qui semblent peu utiles, finissent par fatiguer, et même par irriter, surtout lorsque, sans vraiment fausser le milieu, elles suscitent des idées par trop matérielles et modernes. C'est le cas de ces multiplications de comparaisons tirées des objets manufacturés et fâcheusement jetées à profusion dans plus d'une scène d'une réelle puissance hallucinatoire. Sans doute les vraies hallucinations sont-elles caractérisées par une netteté dans l'apparition des menus détails encore plus grande que dans l'observation attentive, mais encore faut-il choisir ce détail; sans doute ces images traduisent-elles bien les pures impressions de forme que l'auteur a eues en les évoquant, mais souvent elles nous donnent l'impression d'un cauchemar subi par un quinquaiier et non une hallucination de saint. C'est dans un *Bouvard* que tout cela aurait dû figurer. Sans oublier que l'effet de panthéisme universel, d'animisme grouillant et intense, que communiquent bien des pages des trois versions, risque d'être détruit par des comparaisons lançant violemment en plein milieu l'idée des outils inertes de l'homme.

Mais voyons plutôt. Sans insister sur certaines images bien désagréables, telle évocation d'un cierge dans un chandelier (455), ou celle du pus verdâtre qui, « pareil à des plaques

d'huile... coule des plaies » (372), on peut passer en revue quelques autres comparaisons de la première version. Il y a bien le regard du Saint qui « descend comme un fil à plomb » et l'attire en bas (410) ; ou les andouillers du sadhuzac creux comme des flûtes (401) et son bois touffu comme un bataillon de lances (402) ; ou les veines de Mars qui autrefois « faisaient des nœuds comme des câbles sur mes muscles durs » (462). Il y a surtout le Diable dont les grandes ailes livides « s'étendent en rond comme deux éventails verts » (329) ; telles bêtes fantastiques ayant « trois rangées de dents en forme de peigne » (495) ; telles autres qui veulent vivre à l'abri de leurs pieds « larges comme des parasols » (398, 193) ; telles « carcasses gigantesques remuant comme des rouages leurs articulations blanches » (408) ; ou le bout des ongles de la reine de Saba, si pointu qu'il « ressemble presque à des aiguilles » (387, 30). Il y en a d'autres semblables qui se trouvent dans les deux premières versions : « Je vois des villes comme des taches d'encre éclaboussées » (411, cf. 594) ; « comme par des robinets d'argent, je lâchais les pluies du ciel » (483, 643). Parfois on trouve les mêmes dans toutes les trois versions : « Mes ongles sont tordus en vrilles, mes dents sont taillées en scie » (195, cf. 405, 597) ; « il arrive des rafales, pleines d'anatomies merveilleuses... des grenouilles velues comme des ours, des caméléons grands comme des hippopotames..., des fœtus quadruples, se tenant par le nombril et valsant comme des toupies, des ventres ailés qui voltigent comme des moucheron » (197, cf. 408, 599).

Il n'y a ici que l'image des toupies qui représente les objets manufacturés, mais tout ce passage est typique de l'encombrement, pour ainsi dire, de ces pages où tourbillonnent les bêtes fantastiques. Il arrive même que la version définitive contienne plus d'images semblables que les autres. Tout à l'heure, on a cité une partie de l'évocation animistique qui forme la tentation suprême de Saint Antoine. Elle n'est que la deuxième partie d'un passage dont la première contient des exemples du procédé contraire, procédé qui semble ici peu à sa place. Si la forme primitive de ce passage décrit « des cornes d'Ammon se déroulant comme des câbles » (406), la version définitive est bien autrement bourrée de comparaisons avec les objets manufacturés, y compris une (de cristal) qui n'est guère juste : « Des oursins tournent comme des roues, des cornes d'Ammon se déroulent comme des câbles..., des méduses frémissent pareilles à des boules de cristal. Et toutes sortes de plantes s'étendent en rameaux, se

tordent en vrilles, s'allongent en pointes, s'arrondissent en éventail » (199).

Peut-être est-ce là une impression personnelle sur laquelle on aurait tort d'insister. Toutefois on n'a pas épuisé la liste d'exemples semblables dans la deuxième et dans la troisième version. Dans la deuxième il y a des dos qui résonnent comme des boîtes creuses (634) ; « des lingots plus longs que des mâts de navire » (595) ; le vent qui fouette « comme un paquet de lanières » (613) ; la pluie qui tombe en aiguilles ; Antoine qui se tient « plus raide qu'un pieu » ; la terre qui « se creuse en entonnoir », ce qui n'est peut-être pas une image (556), ou la foudre qui rebondit en frappant tel bouclier, « comme une balle de liège » (585).

Dans la version finale, en outre des exemples déjà donnés, on peut ajouter « Omoroca, pliée comme un cerceau » (129), « les bêtes de la mer... dentelées comme des scies » (198), et dans ces admirables pages d'introduction, l'image suivante que l'on a souvent admirée mais qui nous semble de la même famille qu'une autre assez difficile à réaliser dans *Madame Bovary*. On lit dans le roman : « ...l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur pourpre du soleil, comme des plaques de bronze florentin, qui flottaient » (*Bovary*, 60). Et on trouve dans la *Tentation* : « Dans une éclaircie, tout à coup, passent des oiseaux formant un bataillon triangulaire, pareil à un morceau de métal, et dont les bords seuls frémissent » (5).

Dans cette œuvre d'une richesse et d'une beauté si exceptionnelles, ce sont de tels détails qui nous empêchent d'oublier, au milieu d'évocations saisissantes, que le vrai saint Antoine est certain pessimiste normand du dix-neuvième siècle qui se complait énormément à « feuilleter des belluaires du moyen âge », à « rêvasser devant les monstres réels » au Muséum, puis à rendre en images très nettes mais suggérant le régime industriel des temps modernes, tout le grotesque de ses modèles (39).

On est tenté d'ajouter qu'en dépit de bien des longueurs excessives, et si l'on excepte les pages de pure rhétorique qui sont assez nombreuses mais bien moins nombreuses qu'on ne l'a souvent prétendu, la première version justifie peut-être mieux le titre de

(39) Voir dans l'édition Conard, p. 678, d'amusants croquis de monstres que Maurice Sand lui avait envoyés, et qu'il conservait précieusement. Dans les trois versions de la *Tentation*, étudiées à travers les images, on voit bien les « deux bonshommes » ou plutôt de multiples bonshommes qui composent le moi de Flaubert — rhéteur de Bas-Empire, anachorète de la Thébaïde littéraire et intellectuelle, mystique et myope observateur, La Bruyère et Chateaubriand, Candide et Ahasvérus, de Sade et Spinoza, Sancho Pansa et Faust, homme qui plaue dans l'infiniment grand et fouille dans l'infiniment petit.

Tentation que la dernière, qui semble plutôt un admirable et passionnant raccourci symbolique de l'histoire des religions, des aspirations, des faiblesses de l'homme. Si *Faust*, si l'*Ahasvéras* de Quinet, si *Smarh* et d'autres œuvres de jeunesse, viennent à l'esprit en lisant la première *Tentation*, la version définitive fait plutôt penser à *Bouvard et Pécuchet*.

Il n'est pas inutile de noter que dans cette version l'image traduisant les idées et émotions est rare et relativement peu poétique, relativement peu intéressante, et que l'image décrivant le monde extérieur, décidément fréquente et décidément plus intéressante, est aussi assez rarement poétique, et surtout qu'elle est très souvent pessimiste, ce qui tend à limiter les tentations du Saint non aux élans de l'âme, de l'esprit et de la chair, mais surtout aux désespoirs, à l'abrutissement, aux idées lugubres. C'est-à-dire que tout compte fait, la version de 1872 est sans aucun doute le plus en accord avec l'histoire et avec le personnage, mais aussi que le Saint Antoine de 1872 ressemble étrangement, à certains égards, au Flaubert de 1870, comme le Saint Antoine de 1849 ressemble décidément au Flaubert de la Correspondance avec Louise Colet et des œuvres de jeunesse.

Ce qui ne veut nullement dire que la valeur purement littéraire de la dernière version ne dépasse pas décidément celle de la première, ni que Flaubert ait eu tort de ne pas la publier en 1849, avec toutes les extravagances et tout le mauvais goût, et tout le sensualisme brutal qu'elle contient et dont les images sont un fidèle miroir. Il avait encore plus grandement raison de ne pas publier la version de 1856, qui gagne en style et en goût, mais supprime bien des images intéressantes et utiles et abonde en images banales, surtout parmi celles qu'il a ajoutées.

Mais dans toutes les versions et surtout dans la première, les sources d'images les plus fréquentes proportionnellement sont bien celles qui sont le plus en rapport avec le milieu géographique et historique, et en général les images reflètent bien l'esprit particulier de chaque version et de chaque développement.

Enfin soyons reconnaissants du fait que depuis sa mort, on a été moins sévère que lui, et qu'en donnant au public les premiers brouillons de l'œuvre on a montré que son auteur était capable d'écrire, pour ainsi dire, deux livres intéressants sur le même sujet. Dans la première version, comme lui-même le dit, il avait prodigué les perles de son collier (comme si un saint devait en porter), mais oublié le fil. En 1872, cela tend à être tout fil, et cela fait un excellent cordon d'anachorète.

CHAPITRE XI

La Correspondance

On sait dans quelles conditions furent écrites les lettres composant les sept volumes de la nouvelle édition de la *Correspondance* (1). Si jamais des lettres ont été spontanées, écrites sans souci de rigoureuse composition, et sans soupçon que plus tard on les publierait, c'est le cas de celles de Flaubert. Caractérisées par une liberté absolue, une verve qui ne s'effarouche de rien, et en même temps une étonnante force d'analyse, contenant de très nombreuses expressions d'un pessimisme profond et des déclarations de foi esthétique pareillement nombreuses, touchant à tout ce qui intéressait l'homme et l'artiste, ces lettres composent de beaucoup le plus important document sur Flaubert qui existe, puisque Flaubert s'y raconte sans réserve, analyse sans cesse ses idées et son tempérament, parle sans cesse de l'histoire extérieure et surtout intérieure de ses œuvres.

Ce n'est pas tout. Si Flaubert n'avait écrit que sa *Correspondance*, cependant il aurait laissé dans cette *Correspondance* une œuvre destinée à durer fort longtemps, œuvre d'une richesse tellement extraordinaire, d'une lecture si passionnante, qu'il y a beaucoup de flaubertistes qui admirent énormément ses grandes œuvres et cependant ne sont pas loin de préférer à tous les romans ces sept volumes de lettres. Dans son excellent chapitre sur cette *Correspondance*, M. Dumesnil n'hésite pas à la ranger « parmi les œuvres capitales du xix^e siècle », parce qu'elle constitue « le tableau le plus achevé de toute une époque », parce qu'elle fait saisir « sur le vif ce mystérieux travail par lequel s'ordonne la pensée d'un écrivain de grande race, et qu'on y rencontre des trouvailles d'expression, des jaillissements qui, en

(1) Le dernier volume ne contiendra que peu de lettres, paraît-il, étant composé presque entièrement d'un index.

quelques mots, impriment la « griffe » du maître à la matière qu'il met en œuvre », et parce que « la personne de Flaubert s'y livre tout entière, et son caractère est un des plus attachants qui se puissent rencontrer » (2).

Il n'y a qu'une façon de vérifier combien ces déclarations sont vraies, et c'est de lire cette *Correspondance*, de s'en pénétrer. Nous hésitons à aborder ce chapitre, à arracher du texte des images qui perdent ainsi une partie de leur beauté, de leur justesse.

Disons de suite que la *Correspondance* doit une partie considérable de son intérêt à ces images qui sont d'une très rare abondance, d'une très rare originalité, à tel point que jusqu'à la fin de la liaison avec Louise Colet, il y a beaucoup plus d'images par page dans les lettres que dans l'œuvre écrite qui, cependant, en offre une profusion très exceptionnelle pour la même époque, et que la valeur, l'intérêt de ces images dépassent en moyenne celles de ces compositions formelles, et que celles de l'époque de la composition de *Madame Bovary* sont, d'après notre analyse, d'un intérêt sensiblement égal à celles de ce roman, et cependant elles se trouvent dans des lettres écrites rapidement et sans aucun effort, très tard dans la nuit, après de longues heures de lutte acharnée avec les « affres du style ». C'est là un fait remarquable, d'autant plus que dans cette analyse nous avons compté les clichés et que l'on s'attendrait à en trouver une grande abondance dans des lettres écrites comme celles-ci. Et il faut savoir aussi que les images de *Madame Bovary* tiennent la toute première place pour toute l'œuvre de Flaubert.

On verra à quel point il faut, dans ce chapitre, limiter l'étude de ces images, lorsqu'on sait qu'il y en a près de quatre mille, qu'elles représentent presque trois cinquièmes du total de toutes celles appliquées au monde des sentiments, idées et rapports abstraits, et presque deux cinquièmes du total des images de toutes sortes dans l'œuvre complète de Flaubert.

Il serait extrêmement intéressant d'examiner en détail le groupe d'images, fort nombreuses, développant les idées philosophiques de Flaubert, son pessimisme, son déterminisme, son stoïcisme, son panthéisme, ses idées sur l'histoire, la politique, les réformes sociales. Parmi ces groupes, où éclatent souvent les haines de ce

(2) *En marge de Flaubert*, pp. 141-2. M. Dumesnil dans ce chapitre rend un hommage ému à la mémoire de René Descharmes, et indique l'importance de la nouvelle classification des lettres que ce grand flaubertiste a faite pour l'édition du Centenaire.

grand cœur, où se révèle l'intelligence lucide et vigoureuse de cet homme qui était à sa façon un penseur de grand mérite, les excellentes images se comptent par centaines. Mais puisqu'on a vu à travers les œuvres de jeunesse, y compris les lettres, un grand nombre d'images représentant ces idées, puisqu'il faut choisir, puisqu'en étudiant les images où il parle de lui-même et surtout de la littérature on pourra étudier à la fois l'image, l'homme et l'artiste, et que de la sorte on sera mieux préparé pour l'étude des grandes œuvres, on se limitera à l'étude de ces deux groupes, passant très rapidement à travers le premier pour s'attacher à l'autre.

Avant d'aborder cette étude, il faudrait dire ici ce qui sera étudié de plus près dans la conclusion, que l'abondance et la valeur des images de la *Correspondance* varient beaucoup de volume en volume, que ces images sont très fréquentes dans la première moitié de la carrière de Flaubert, jusqu'à la fin de la liaison avec Louise Colet, cette liaison lui fournissant une correspondante qui stimule son imagination, ses émotions et ses idées et une excuse constante pour les développer, tandis qu'elles deviennent décidément moins nombreuses après cette liaison (1854), faute de correspondante idéale, et deviennent nettement rares dans les quinze dernières années, leur force, leur originalité diminuant aussi en même temps.

Remarquons aussi le grand contraste entre la *Correspondance* et la plupart des autres œuvres à l'égard des images poétiques, et à l'égard des sources. On verra plus loin l'expression métaphorique d'un mysticisme littéraire qui atteint des hauteurs d'émotion religieuse rarement égalées en pareille matière. Et, cependant, les volumes de la *Correspondance* occupent les dernières places pour toute l'œuvre de Flaubert à l'égard des images « poétiques », des images qui s'allient au romantisme. C'est là un fait intéressant qui montre à quel point on a tort de parler toujours de Flaubert comme d'un romantique pur qui s'est efforcé de devenir un réaliste (si toutefois il est devenu un « réaliste »). Pas une image sur vingt ne relève de la poésie, conventionnelle ou autre. Mais il ne faudrait pas croire que la presque totalité des autres images soit vraiment réaliste, ou surtout impersonnelle, ou dégagée d'intense émotion. Au contraire. Beaucoup d'entre elles sont d'une rare cocasserie, beaucoup d'autres, la plupart même, débordent d'émotion frémissante, extase ou haine, amour ou colère, enthousiasme ou dégoût, sans parler de l'ennui et des irritations de la vie, peu aptes à susciter des images

originales, et qui cependant en inspirent de nombreuses chez Flaubert.

On verra plus loin quelles sont les sources d'où sont tirées les images utilisées pour exprimer telle ou telle idée ou émotion. Ici on s'arrêtera simplement pour dire que si dans la *Correspondance* coïncidant en date avec la composition des œuvres de jeunesse, les images tirées de la nature et des produits de l'industrie humaine sont de fréquence normale, dans tout le reste de la *Correspondance* les images fournies par la nature sont uniformément rares, celles empruntées aux produits de l'industrie humaine uniformément fréquentes. En outre, dans la plupart de la *Correspondance*, les images tirées des maladies, des débilités et de la mort sont exceptionnellement nombreuses, et elles sont suivies d'assez près par celles empruntées par ce physiologiste aux divers aspects du corps humain.

Il faut ajouter aussi que si dans l'ensemble il y a inévitablement de nombreuses images qui se ressemblent, il y a toutefois une variété absolument étonnante de vraies créations, et que de nombreuses pages, celles où l'émotion est puissante, ou celles où l'imagination ou l'intelligence de l'auteur est fortement stimulée, sont littéralement remplies d'images, parfois courtes, souvent longuement soutenues. On verra que c'est l'art qui inspire la plupart de ces pages, mais le caractère de Flaubert, ses idées philosophiques et autres, et à un moindre degré l'amour en inspirent de fréquentes aussi.



Dans sa *Correspondance*, Flaubert parle de lui-même fort souvent, et avec un plaisir très évident. Reste à voir dans quel esprit.

Nombre d'images peignent sa vie d'huître rêveuse attachée à l'écaille ou dans un bocal où il espère « se mariner sur place » (I, 187, 246), d'« ours blanc sur son glaçon du pôle » (269), grondant sous sa triple fourrure et finissant par être un ours empaillé (VI, 4). On reviendra plus tard sur ces images, et sur d'autres semblables, où il loue cette existence d'indépendance intransigeante et la prétend absolument essentielle pour tout artiste et surtout pour quelqu'un comme lui-même qui a besoin de tranquillité, étant « de l'acabit des chameaux qu'on ne peut ni arrêter quand ils marchent, ni faire partir quand ils se reposent » (V, 404-5, cf. III, 204). Ailleurs ayant utilisé une image

presque identique, il ajoute : « ... mais mon cœur est comme leur dos bossu ; il supporte de lourdes charges aisément et ne plie jamais » (IV, 166). S'écartant de l'existence pour mieux la connaître, il a « peu mangé mais considérablement ruminé » (IV, 165). Il veut vivre « comme une taupe » (III, 349), garder un « mutisme de poisson » (IV, 161), quitte à finir par s'avachir (V, 166 ; éd. 1910, V, 409) ou à se dessécher le cœur et devenir « vieux ganachon, vieille momie, vieux bonhomme en baudruche, petit oncle Croûtonneau, Bourgachard en pain d'épice », etc. (V, 237).

Une des raisons de cette façon de vivre est sa maladie qui l'éloigne des autres, et il roule sa sensibilité sur elle-même et se contracte en boule, « comme le hérisson qui montre toutes ses pointes » (III, 374 ; IV, 168), ce qui est toutefois dangereux car, souvent... il se fait mal « avec ses propres pointes » (III, 270). Porcépic, il tâchera de ne pas déchirer sa Muse, Louise Colet (I, 239 ; cf. III, 103), mais il est, dit-il, comme les tigres qui sans le vouloir, déchirent la femelle. « L'extrémité de tous mes sentiments a une pointe aiguë qui blesse les autres, et moi-même aussi quelquefois » (IV, 30). Il a mené au dehors une vie plate, sage, ne donnant aux vices qu'une pâture légère (IV, 9) (3) ; renfermant ses passions dans une cage, il vit comme les tigres ou les ours blancs du Jardin des Plantes qu'on ne peut voir qu'en se dérangeant (IV, 17), mais « quant au dedans c'est autre chose ! Je me suis usé sur place, comme les chevaux qu'on dresse à l'écurie ; ce qui leur casse les reins. Système Baucher » (IV, 128) (4).

Cet isolement monotone trouve son expression dans d'autres genres d'images. Sa vie est « un lac, une mare stagnante que rien ne remue et où rien n'apparaît » (I, 268 ; cf. II, 321). Mais surtout, écrit-il de Trouville :

« Mon existence, comme un marais dormant, est si tranquille que le moindre événement y tombant y cause des cercles innombrables, et la surface ainsi que le fond est longtemps avant de reprendre sa sérénité ! Les souvenirs que je rencontre ici à chaque pas sont comme des cailloux qui déboulent, par une pente douce, vers un grand gouffre d'amertume que je porte en moi. La vase est remuée ; toutes sortes de mélancolies, comme des crapauds interrompus dans leur sommeil, passent la tête hors de l'eau et forment une étrange musique » (III, 289).

(3) Cf. I, 281, 413.

(4) Voir d'autres images de mauvais chevaux, avec des applications plus ou moins différentes ; *Nov.*, 239 ; cf. III, 339, III, 364, VI, 151.

Ailleurs, il reproche à sa Muse d'être venue remuer du bout de son doigt le calme de sa vie : « La vieille lie a rebouilli, le lac de mon cœur a tressailli. Mais c'est pour l'océan que la tempête est faite, des étangs, quand on les trouble, il ne s'exhale que des odeurs malsaines » (I, 230) (5). Et ailleurs il dit :

« Je suis comme ces lacs des Alpes qui s'agitent aux brises des vallées (à ce qui souffle d'en bas à ras du sol) ; mais les grands vents des sommets passent par-dessus sans rider leur surface et ne servent au contraire qu'à chasser la brume » (III, 414).

Il est intéressant de voir combien de variété Flaubert sait mettre dans ces images qui se ressemblent, et cela dans une correspondance écrite au courant de la plume. L'image se moule chaque fois sur sa pensée. On en trouvera encore une autre d'application différente dans la *Tentation* (340). Et l'on remarquera que ce n'est plus comme dans les œuvres de jeunesse à des océans qui se heurtent en lui, qu'il se compare, à moins que ce ne soit pour parler des océans de mélancolie ou d'immondices qu'il renferme (VI, 174, IV, 384).

Du reste Flaubert ne prétend pas avoir un tempérament bien exposé au soleil du Midi. Dans plusieurs passages importants, il déclare :

« Je crois à la *race* plus qu'à l'éducation, on emporte... la patrie à la semelle de ses talons et l'on emporte au cœur... la poussière de ses ancêtres morts. Quant à moi... il y a... l'écume agitée des mers normandes,, la maladie anglaise, le brouillard puant » (II, 441-442) (6) ;

« La terreur du mauvais goût nous envahit comme un brouillard (un sale brouillard de décembre qui arrive tout à coup, vous glace les entrailles, pue au nez et pique les yeux). Si bien que si osant avancer (*sic*) nous restons immobiles » (I, 442).

« Au fond, je suis Allemand ! C'est à force d'étude que je me suis dégrassé de toutes mes brumes septentrionales » (III, 247).

« Au fond je suis l'homme des brouillards » (III, 3).

« J'ai au fond de l'âme le brouillard du Nord que j'ai respiré à ma naissance ; je porte en moi la mélancolie des races barbares » (I, 217).

(5) Cf. VI, 441. Voir aussi « mer... barque », I, 349, II, 38.

(6) Voir aussi « brouillards » (II, 321, éd. 1910, V, 416). Du reste il dit à Louise Colet que son image restera imbibée de tendresse « comme l'était hier la nuit dans la vapeur laiteuse de son brouillard argenté » (I, 223), et un peu plus tard dans leur liaison, il lui dit que son image vient toujours l'interrompre « comme un brouillard, tu sais, une de ces vapeurs matinales qui dansent et montent lumineuses, aériennes, rosées » (I, 315).

L'idée de stagnation ou de brouillard se trouve sous d'autres formes : « Moi, je suis comme les vieux aqueducs : il y a tant de détritux aux bords de ma pensée qu'elle circule lentement et ne tombe que goutte à goutte au bout de ma plume » (III, 387-8). Cette image se retrouve dans les brouillons de *Madame Bovary* pour faire place à celle de la terrasse bouchée (*Bov.*, 139). Elle en suggère d'autres :

« J'ai toujours au fond de moi comme l'arrière-saveur des mélancolies moyen âge de mon pays. Ça sent le brouillard, la peste rapportée d'Orient, et ça tombe de côté avec ses ciselures, ses vitraux et ses pignons de plomb, comme les vieilles maisons de bois de Rouen. C'est dans cette niche que vous demeurez, ma belle ; il y a beaucoup de punaises, grattez-vous » (II, 348).

On pourrait pousser bien plus loin cette partie de l'étude où Flaubert parle de la monotonie de sa vie d'ascète dont le cilice lui gratte le ventre (II, 394), d'anachorète (V, 267), de moine, d'ecclésiastique, de Bédouin, ainsi que des rouages montés, du tic-tac régulier de son balancier, etc. (7). Mais on en retrouvera des exemples ailleurs. Jusqu'à maintenant cette solitude prend les couleurs d'une nécessité, sans que pour cela elle soit idéalisée. Mais Flaubert insiste sur le fait que s'il ne mène pas la vie d'autrui, ce n'est pas qu'il ne connaisse pas la vie, ni qu'il n'y ait jamais participé. Il vit dès sa maladie nerveuse et même avant dans ses souvenirs qui ne sont pas toujours gais. Il visite la maison de la belle M^{me} Foucaud à Marseille, mais « les volets étaient fermés, l'hôtel est abandonné..... N'est-ce pas un symbole ? Qu'il y a longtemps déjà que mon cœur a ses volets fermés, ses marches désertes, hôtellerie tumultueuse autrefois, mais maintenant vide et sonore comme un grand sépulcre sans cadavre » (I, 166). Il écrit : « J'ai été bousculé de passions dans ma jeunesse. C'était comme une cour de messageries où l'on est embarrassé par les voitures et les portefaix, c'est pour cela que mon cœur en a gardé un air ahuri » (II, 403). Mais il explique à sa Muse que tout cela était intérieur et non extérieur, ce qui est la vérité. Et le calme apparent de son existence cache « comme une compagnie de crapauds, un tas de convoitises vivaces » (IV, 26, cf. I, 241-2, II, 328).

Il faut se promener à travers les images de la *Correspondance* avec Louise Colet pour bien comprendre son fond pessimiste, et

(7) Voir II, 364, 370, 372 ; III, 11, 22, etc.

son extrême franchise, son acharnement à se calomnier de toutes les façons, et avec une persistance impitoyable qui montre non seulement qu'il attache une importance à cet exposé, mais aussi qu'il y prend un étrange plaisir.

Dès la première lettre à sa « Muse » son profond pessimisme, sa méfiance de l'avenir, c'est-à-dire de la nature humaine à commencer par la sienne, éclate. C'est à M^{me} Colet, dans cette correspondance des débuts, qu'il parle de la vieille lie qu'elle fait rebouillir, en disant : « Je suis vieux..... *Je ne suis pas fait pour jouir.....* Je me dis toujours que je vais faire ton malheur..... Alors la nausée de la vie me remonte sur les lèvres, et j'ai un dégoût de moi-même inouï, et une tendresse toute chrétienne pour toi » (I, 231). S'il lui parle avec une telle franchise, c'est peut-être bien qu'au fond de lui il lui en veut, « car tu as fait dans mon existence une large brèche. Je m'étais entouré d'un mur stoïque ; un de tes regards l'a emporté comme un boulet » (I, 237). Sans examiner, faute de place, ce pessimisme profond qu'était le sien, continuons de nous attacher à ce que cet étrange homme dit de lui-même, tout en songeant à ce qu'il dit à sa Muse :

« Tu as peut-être cru que je *posais*, que je me donnais pour un Antony' de bas étage... J'ai fait avec toi ce que j'ai fait... avec mes mieux aimés, je leur ai montré le fond du sac, et la poussière âcre qui en sortait les a pris à la gorge...

« Au fond, je ne me trouve pas à plaindre, car je n'envie rien et ne veux rien... je voyage en moi comme dans un pays inconnu, quoique je l'aie parcouru cent fois... J'ai commencé par montrer mes plaies » (I, 238-239). Mais il insiste sur le fait que M^{me} Colet ne doit pas croire qu'il se vante de ses tristesses « comme un matamore de ses cicatrices » (I, 280).

Il y a plusieurs centaines d'images que l'on pourrait citer. Puisque nous étudions ici surtout l'expression figurée, nous ne tâcherons pas de suivre trop rigoureusement les nuances de la pensée, et pour offrir une matière un peu plus neuve, nous puiserons surtout dans la partie inédite des deux éditions Conard, surtout de la dernière, actuellement en cours de publication.

On ne s'étonnera pas si, à l'exception des images d'animaux et d'eau déjà citées, et qui s'appliquent surtout à sa vie, non à son caractère, la nature ne contribue pas énormément à l'exposition peu romantique de son moi. Et même l'âme de ces images-ci, comme la vie telle que Flaubert la conçoit, n'est pas précisément « diaprée de fleurs et festonnée d'agréments » (I, 149). Il veut

offrir des roses et il donne des chardons (I, 384); il aurait voulu être frais ruisseau et il est torrent (I, 223); lui dont l'« enveloppe de gendarme recouvre une sensitive », qui s'appelle « une femme hystérique », et qui est « toujours agité comme les feuilles du tremble » (V, 307-8), et cependant qui à dix-huit ans écrit : « J'ai tué à plaisir la chaleur. Je me suis ravagé le cœur avec un tas de choses factices et de bouffonneries infinies, il ne poussera dessus aucune moisson ! » (I, 54); lui « dont le cœur a été mangé comme l'est à l'automne l'herbe des prés, par tous les moutons qui ont passé dessus..... tout sentiment qui arrive dans mon âme se tourne en aigreur, comme le vin que l'on met dans les vases qui ont trop servi » (I, 220); il est devenu un homme qui médite, un de ces « champignons intellectuels qui se pourrissent à leur place » (II, 32); lui qui, dit-il, avait eu « des amours à tous crins, qui reniflaient dans mon cœur, comme des cavales dans les prés » et d'autres « enroulés sur eux-mêmes...., glacés et..... longs comme des serpents qui digèrent », et il termine en disant : « nous devenons vieux, ma belle; soyons-nous notre dernier fantôme, notre dernier mensonge » (III, 12, cf. I, 231). M^{me} Colet avait espéré un bon feu qui chauffe et flambe joyeusement, mais le charbon est presque consumé (II, 35); « Hélas ! je ne suis qu'une pauvre lampe de nuit, dont la mèche rouge pétille dans une mauvaise huile toute pleine d'eau et de poussière » (II, 69), et Flaubert développe l'image pendant six autres lignes, espérant ailleurs du reste être pour elle non le soleil mais « une lueur douce de clair de lune » (I, 431). « Quant à mon cœur, il a l'embouchure étroite et embarrassée; le liquide n'en sort pas aisément, il remonte le courant et tourbillonne; c'est comme la Seine à Quillebeuf, tout plein de bas-fonds mouvants. Beaucoup de vaisseaux s'y sont perdus ! » (I, 429). Et il a en lui, dit-il, une « meute crottée qui bâille et s'étale au foyer, et prend la place du maître » (401).

Voilà pour la nature. Flaubert revient souvent, en exagérant sans doute, à l'idée qu'il a « aimé frénétiquement des choses sans nom...., sacrifié à tous les autels...., bu à toutes les barriques », jeté les grosses pièces de ses richesses morales aux passants, et, « avec les louis, fait des ricochets sur l'eau... avec ce qui gorgerait un régiment, je crève de misère » (I, 242).

On verra ailleurs que ces passions, que cette vie tumultueuse, sont surtout dans le domaine de l'imagination, que ce sont « des appétits d'imagination » qui lui ont tout mangé (II, 76). L'on doit en excepter son amour, pour sa « vieille tendresse »,

M^{me} Schlesinger, qu'il n'oublie jamais, et qui est une des plus grandes raisons pour lesquelles Flaubert n'a peut-être jamais vraiment aimé Louise Colet, l'autre raison étant Louise Colet elle-même. En tout cas, il pense sans doute à sa Déesse de Trouville en disant à sa Muse de Paris : « Je t'aime avec les restes de mon cœur que d'autres amours ont dévoré jusqu'au dernier fil, et je m'émeus.... d'une tendresse âcre, à sentir que je n'ai que cela pour satisfaire l'appétit de ton âme..... Comme l'or est creux, tu m'accuses » (II, 25) ; « Y a-t-il à boire dans un verre vide ? » (II, 16) ; et puisque l'amour physique laisse un arrière-goût qui empêche de goûter les saveurs nouvelles, ce qui est une loi culinaire, « moi je vis au bain-marie » (III, 391), et cela d'autant plus que « je ne suis fait ni pour le bonheur ni pour l'amour, et je n'ai jamais goûté de l'un et de l'autre que l'odeur, comme les goujats qui flairent le soupirail de Chevet. Ils convoitent tout ce qu'on fricasse. Faites-les descendre à la cuisine, ils n'ont plus faim, parce que le charbon leur fait mal à la tête » (I, 400). Dans un autre passage culinaire (ils sont nombreux dans l'œuvre de cet homme qui aimait la bonne chère et détestait la mauvaise) il montre comment diverses personnes ressemblent à divers mets, les bourgeois, bouilli qui nourrit les rustres, anguilles dans la vase, huîtres salées, têtes de veau, etc. « Moi, je suis comme le macaroni au fromage, qui file et qui pue ; il faut en avoir l'habitude pour en avoir le goût » (I, 406). Ailleurs, il annonce : « Normands, tous que nous sommes, nous avons quelque peu de cidre dans les veines ; c'est une boisson aigre et qui quelquefois fait sauter la bonde » (II, 455).

Pour continuer en examinant quelques images tirées de l'industrie, etc., dans sa jeunesse, dit-il, entre le monde et lui « existait je ne sais quel vitrail peint en jaune avec des raies de feu et des arabesques d'or, si bien que tout se réfléchissait sur mon âme comme sur les dalles d'un sanctuaire, embelli, transfiguré et mélancolique cependant.... Ah !..... quels hymnes ! et quelle douce odeur d'encens qui s'exhalait de mille cassolettes toujours ouvertes ! » (III 130). Mais depuis son cœur a cuvé dans la solitude les passions et rêves d'un autre monde, « de sorte qu'il est maintenant bosselé et tordu comme de la vaisselle hors de service, et qu'on aura beau l'essuyer et le rincer, toujours il aura la froideur de tout ce qu'on y a mangé autrefois » (II, 4) ; « Les haillons dont d'autres rougissent, moi je les porte sous la peau » (I, 401) ; il souffre terriblement des nerfs, « cette porte de transmission entre l'âme et le corps, par laquelle j'ai voulu

peut-être faire passer trop de choses » (II, 73), ses nerfs battant souvent la charge « sur la peau d'âne de mon entendement » (III, 218) ; et lui qui a voulu toujours éviter la « confusion de la culotte et du cœur » (III, 391), va jusqu'à dire que ses nerfs dont il faut toujours tenir compte, « sont sonores et vibrants. Je ne suis peut-être qu'un violon ! Un violon quelquefois ressemble tant à une voix qu'on dit qu'il a une âme » (II, 3). Sa sensibilité a tant sonné qu'il a « mis du mastic aux fêlures ; c'est ce qui fait qu'elle vibre moins clair » (II, 381). Enfin il dit de son tempérament complexe : « Moi je suis une arabesque en marqueterie ; il y a des morceaux d'ivoire, d'or et de fer ; il y en a de carton peint ; il y en a de diamant ; il y en a de fer blanc » (I, 262).

Il y a de fort nombreuses images tirées de l'homme, de son corps. Il regrette de ne pas avoir les organes du cœur plus neufs, ses effusions lui viennent « comme des sueurs subites » (II, 4), mais « le cœur est comme la voix ; quand il a crié, il s'enroue » (I, 400) ; il a du cal au cœur parce qu'on a beaucoup frappé sur lui (II, 35) ; la main qu'il avait brûlée « est plus insensible que l'autre au froid et au chaud. Mon âme est de même ; elle a passé par le feu » (II, 12 ; voir aussi II, 5, 35). Il dit encore : « Je suis né avec un tas de vices qui n'ont jamais mis le nez à la fenêtre » (II, 411) ; « J'ai donné tant de coups de talon de botte à mes passions, jadis, qu'elles ont pris l'habitude de rester l'échine courbée. J'en ai eu peur. C'est pour cela que j'ai été dur à leur endroit » (III, 144-5).

Flaubert décide que son cœur est « un eunuque qui n'a pour lui que le désir et la souffrance » (I, 407). L'ennui est « la lèpre qui me ronge » (I, 410) ; et dans la deuxième lettre à M^{me} Colet, il annonce : « J'ai la gale ! Malheur à qui me touche ! » (I, 215). Ailleurs, il lui conseille de s'écarter du lépreux (II, 2) ; « il est étrange combien toutes mes rigoles se bouchent, comme toutes mes plaies se ferment et font digue vis-à-vis des flots intérieurs. Le pus retombe en dedans. Que personne n'en sente l'odeur, c'est tout ce que je demande » (II, 5-6) ; il voudrait écrire des lettres consolatrices, mais « toute ma conduite envers toi est comme serait celle d'un chirurgien qui panserait ses malades avec des gantelets de fer aux mains » (II, 27) ; on a vu qu'il déchire ceux qu'il presse ; ses paroles sont des blessures (I, 281) ; « j'éprouve..... des sauleurs de moi, à me vomir moi-même si je pouvais » (II, 420) ; pour lui, le papier, la composition est « un exutoire (comme on dit en médecine) Mais l'humidité

de mes humeurs peut filtrer au dehors, et à la longue, faire mal » (III, 218).

Enfin, pour clore cette liste peu agréable, mais bien typique de citations, dont on trouvera d'autres exemples ailleurs du reste, et qui font bien voir le Flaubert fils de chirurgien, qui avait hanté l'amphithéâtre de dissection, on n'aura qu'à feuilleter ces pages où il compare son embêtement radical qui revient constamment à fleur d'eau, à une charogne boursofflée dans une rivière (I, 415, 429).

Il est à remarquer que toutes ces lettres sont adressées à Louise Colet. Si elles contiennent une part d'exagération, la trace du plaisir qu'a l'auteur de créer des images même grossières en évoquant son propre tempérament, il est certain qu'une partie de l'exagération est due au désir d'être complètement franc, et on est loin ici des révélations poétisées d'un René. On ne se lasse pas de parler de l'immense orgueil de Flaubert, et on a raison à un certain point de vue. Mais cet orgueil n'est jamais fierté de l'homme, mais fierté de l'artiste. Ou plutôt il est fier de lui-même à cause de son stoïcisme, de son indépendance, et surtout de son dévouement à l'art, rarement à cause de ses capacités ou de son tempérament.

Du reste Flaubert ne se calomnie pas toujours dans ses images, et s'il constate sans cesse la fragilité des attachements humains, il répète que chez lui, ces attachements sont peu nombreux, et peu bruyants, mais durables en comparaison avec ceux de beaucoup d'autres. Il n'est possible ici que de citer rapidement quelques passages. Quelque part, il se compare dans une image dont le développement est assez obscur au fruit du cocotier « qui contient du lait enfermé dans des couches de bois » (II, 2), et cela pourrait se dire de son cœur, car, dit-il à M^{me} Colet, « les bois les plus durs sont ceux qui pourrissent le moins vite » (IV, 30) ; « tu m'appelles granit ; mes sentiments sont de granit, et si j'ai le cœur dur il est solide au moins et n'enfoncé sous rien... ta pensée... ne s'en effacera pas » (IV, 10) ; « j'ai la peau du cœur comme celle des mains, assez calleuse : ça vous blesse quand on y touche : le dessous peut-être n'en est que plus tendre » (I, 278) ; les Numides brûlent la peau du crâne des enfants « pour qu'ils soient ensuite moins sensibles à l'action du soleil... j'ai été élevé à la Numide... pour avoir du cal au cœur, il n'en est pas moins bon » (I, 227) ; « je suis immuable comme une botte, vernie s'entend ; je pense bien m'user mais je ne dévernis pas » (I, 182) ; « je suis mûr... avant l'âge... parce

que j'ai vécu en serre chaude » (I, 337) ; « ... toutes les pluies m'ont tanné le cuir » (II, 63) ; « si l'écorce t'a pu sembler plus râpeuse que par le passé, c'est que j'ai subi de petites scènes d'intérieur (je parle de l'âme) qui ont dû me cristalliser les manières. Il faut faire comme à Herculanum, déblayer la lave, et tu retrouveras les peintures encore fraîches » (II, 309 : lettre écrite à Chevalier de Rome, peu après sa visite à Herculanum) ; « ce qui s'élève en moi ne s'abat pas si vite. Si la mousse pousse sur les édifices de mon cœur sitôt qu'ils sont bâtis, il faut du temps pour qu'ils tombent en ruines, si jamais ils y tombent tout à fait » (I, 282). Mais, dit-il ailleurs, « quand les pierres à la fin me tombent du cœur, elles restent pour toujours à mes pieds et aucune force humaine ensuite, aucun levier n'en peut plus remuer les ruines. Je suis comme le temple de Salomon, on ne peut plus me rebâtir » (III, 227) ; et après la demi-rupture si motivée avec Du Camp, il dit : « ... la partie de mon cœur où il était est tombée sous une gangrène lente » (III, 109) ; ce qui n'empêche qu'il se réconcilie avec lui plus tard, et dit à ses correspondants, jusqu'à la fin de sa vie, qu'il l'aime quand même, et il refuse toujours après la rupture avec M^{me} Colet et la publication de son livre violent *Lui*, de dire un mot contre elle.



Du reste, ce n'est pas parmi les images où Flaubert parle de lui-même qu'il se révèle le mieux, puisqu'il s'y calomnie à plaisir, mais parmi celles où il parle de l'Art.

Personne ne s'étonnera de savoir que la *Correspondance* de Flaubert contient un très grand nombre d'images qui mettent en relief ses idées littéraires, puisque ce sont ces idées-là qui foisonnent à toutes les pages, surtout dans la période de sa liaison avec Louise Colet, et qui, à chaque instant, portent vers les nues ce fervent apôtre des lettres. Et l'on peut être très sûr de trouver de nombreuses images, souvent longuement développées, mais respirant la spontanéité et l'émotion, chaque fois que Flaubert voyage dans le bleu « de l'art ». L'image naît de l'émotion et l'exprime directement, de sorte qu'elle reflète admirablement l'imagination créatrice de ce grand mystique littéraire, et révèle à merveille ses diverses qualités et tendances, ainsi que les idées et émotions dominantes qui suscitent l'image.

Dès quatorze ans, le néophyte ébauchera en forme imagée sa conception de la place que doit occuper l'Art dans le cosmos, et

le disciple de vingt-quatre ans, le grand prêtre de vingt-neuf, préciseront cette conception et son expression métaphorique :

LE LÉZARD LITTÉRAIRE

« Occupons-nous toujours de l'Art qui, plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là, suspendu dans l'enthousiasme avec son diadème de Dieu » (I, 22) (8) « ...l'Art, principe complet de lui-même, et qui n'a plus besoin d'appui qu'une étoile » (I, 251) ; « l'Art, comme une étoile, voit la terre rouler sans s'en émouvoir, scintillant dans son azur ; le beau ne se détache pas du ciel » (I, 285).

Ailleurs, l'image varie, l'idée se nuance. Flaubert s'appelle « un lézard littéraire qui se chauffe toute la journée au grand soleil du beau » (I, 378), et affirme que le plus profond de son être se résume en « deux ou trois pauvres idées d'art couvées avec amour » (I, 319). « C'est un vol fait à l'idée », que de ne pas s'occuper exclusivement de l'Art (III, 307) ; l'âme courbée se déploie dans cet azur (II, 416) ; et voici la raison de la supériorité des matelots sur les ouvriers :

« ...il faut l'attribuer au contact du grand... L'idéal est comme le soleil, il pompe à lui toutes les crasses de la terre. On n'est quelque chose qu'en vertu seulement de l'élément où l'on respire... tu as acquis la Religion... Je crois que si l'on regardait toujours les cieux on finirait par avoir des ailes » (III, 310).

Déjà dans cette image, comme dans les premières, perce l'idée de la religion. D'ailleurs, pour le panthéiste philosophique et esthétique qu'était Flaubert, Dieu, la Nature, l'Art sont des idées qui se confondent et la déité suprême est Apollon :

« Le soleil ne meurt jamais ! l'art est immortel comme lui ! et il y a des mondes lumineux où les âmes des poètes vont habiter après la mort... » (III, 180). « La vie... c'est... la contemplation de l'immuable... la Religion... Tu ne tressailles pas jusque dans tes entrailles à la contemplation du Beau ; ce n'est pas tout que d'avoir des ailes, il faut qu'elles vous portent » (I, 310).

(8) Ce passage n'est pas le seul qui se trouve dans les écrits de prime jeunesse, bien entendu ; par exemple Flaubert dit dans les *Mémoires d'un Fou* : « Si j'ai éprouvé des moments d'enthousiasme, c'est à l'art que je les dois... S'il y a sur la terre et parmi tous les néants une croyance qu'on adore, s'il est quelque chose de saint, de pur, de sublime, quelque chose qui aille à ce désir immodéré de l'infini et du vague que nous appelons âme, c'est l'art » (O. J., I, 526-7). Pour suivre le développement des premières idées de Flaubert sur l'art, voir Descharmes, *op. cit.*, ch. VII.

« On ne vit pas sans religion » (II, 446), écrit-il à Louise Colet, donc il lui donne le conseil suivant :

« Soyons religieux... à force d'appeler la Grâce, elle vient, Dieu a pitié des simples et le soleil brille pour les cœurs vigoureux qui se placent au-dessus des montagnes. Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique » (III, 16).

« Tes dernières lettres... ont un souffle qui m'a gonflé ; j'y ai vu que tu roulais dans la houle intellectuelle, ballottée à tous les grands vents apolliniens. C'est bien, c'est bien, nous ne valons quelque chose que parce que Dieu souffle en nous... « Si vous aviez la foi, vous remueriez les montagnes ». Celui qui a dit cela a changé le monde parce qu'il n'a pas douté » (III, 102-3).

Telle étant sa profession de foi, il est tout naturel que Flaubert parle souvent du sacerdoce de l'écrivain (V, 153, 419), et qu'il déclare qu'il y a en lui un fond d'ecclésiastique, d'anachorète, de moine : « J'aime mon travail d'un amour frénétique et perversi comme un ascète ; le cilice me gratte le ventre » (II, 394) (9).

Il va sans dire que ce culte du Beau n'est pas une abstraction : la Religion a ses saints, l'Art ses génies. Et ces génies, Flaubert les adorait à tel point que souvent en parlant d'eux il était impétueusement emporté à la dérive, et raison, logique, incohérence, se noyaient sous le tourbillonnement de son imagination émue. Lui-même parle souvent des effets d'éblouissement, d'écrasement que cause la fréquentation des colosses de l'Art, et on pourrait citer ici des centaines d'images où il brûle de l'encens devant leurs autels. Mais comme on aura l'occasion de revenir à ces louanges plus tard, il faudrait pour le moment se contenter de citer quelques passages qui rendent admirablement, et de façon émouvante, l'extase profonde et parfois désordonnée où Flaubert fut jeté par la communion avec les très grands. Mais n'y cherchons pas d'éblouissantes créations métaphoriques, car, chez Flaubert, comme chez la plupart des écrivains, ce n'est pas sous le coup des grandes émotions que se forment les images originales et neuves, mais aux moments où la tête reste calme et la main sûre, tandis que l'imagination est chauffée à l'état de complète malléabilité :

« Le génie comme un fort cheval traîne à son c... l'humanité sur les routes de l'idée, elle a beau tirer les rênes, l'autre qui a les jarrets

(9) Voir aussi VI, 442, et Descharmes, *op. cit.*, p. 144.

robustes continue toujours au grand galop par les précipices et les vertiges » (III, 104).

« Art des temps antiques, au feuillage toujours jeune, qui pompais la sève dans les entrailles de la terre et balançais dans un ciel bleu ta cime pyramidale, toi qui désaltérais les peuples d'élection avec les fruits vermeils arrachés par les forts ! » (1^{re} Tent., p. 478).

« Alors il s'éprit d'un immense amour pour ces quelques hommes au-dessus des plus grands... chez lesquels l'infini s'est miré comme se mire le ciel dans la mer ; mais à mesure qu'il contemplait leurs œuvres, elles s'agrandissaient à sa pensée, de même que s'élèvent les montagnes à mesure qu'on veut les gravir » (1^{re} Ed. Sent., 265).

« ...Les très belles œuvres sont sereines d'aspect et incompréhensibles ; quant au procédé elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel. Homère, Rabelais, Michel-Ange, Shakespeare, Goethe, m'apparaissent *impitoyables*, cela est sans fond, infini, multiple..., on aperçoit des précipices..., et cependant quelque chose de singulièrement doux plane sur l'ensemble ! c'est... le sourire du soleil, et c'est calme ! c'est calme ! et c'est fort, ça a des fanons comme le bœuf de Leconte » (III, 322-323).

Quant à Shakespeare, il n'est pas un homme mais une foule, des paysages, un continent (III, 31). Il « vous retrempe et vous remet de l'air dans les poumons comme si on était sur une haute montagne » (éd. 1910, IV, 243), et l'on devient tout « œil » (I, 339). Il vous « fait un effet de stupéfaction et d'exaltation comme l'idée du système sidéral » (IV, 46). Après avoir communiqué avec les très grands, on est « comme Moïse en descendant du Sinaï. Il avait des rayons autour de la face, pour avoir contemplé Dieu » (IV, 182). Enfin, voici une double image typique :

« Du haut de l'arc de triomphe, les Parisiens, même ceux qui sont à cheval, ne paraissent pas grands ; quand on est niché sur l'antiquité, les modernes non plus ne vous semblent pas fort élevés de stature... la mer paraît immense vue du rivage, montez sur le sommet des montagnes, la voilà plus grande encore ; embarquez dessus, tout disparaît, des flots, des flots. Que suis-je moi dans ma petite chaloupe ? « Préservez-moi, mon Dieu, la mer est si grande et ma barque est si petite ! » C'est une chanson bretonne qui dit cela et je le dis aussi en songeant à d'autres abîmes » (II, 37-38) (10).

Cette dernière citation pourra servir d'introduction à plusieurs autres qui développent l'idée de l'abîme entre les génies et les

(10) Voir aussi I, 349.

petits artistes, et de la nécessité où se trouvent ceux-ci, parmi lesquels il se range, d'en tenir compte en cherchant leur voie artistique :

« Boileau était une petite rivière, étroite, peu profonde, mais admirablement limpide et bien encaissée, c'est pourquoi cette onde ne se tarit pas ; rien ne se perd de ce qu'il veut dire » (III, 336)... « Voilà le défaut général du siècle : c'est la diffusion, les petits ruisseaux débordés prennent des airs d'océan, il ne leur manque qu'une chose pour l'être : la dimension ; restons donc rivière et faisons tourner le moulin » (II, 144).

« Nous, il faut entasser l'un sur l'autre un tas de petits cailloux pour faire des pyramides qui ne vont pas à la centième partie des leurs, lesquelles sont d'un seul bloc. Mais vouloir imiter les procédés de ces gens-là, ce serait se perdre » (III, 143) (11).

« Quand on est jeune on se laisse tenter volontiers par ces resplendissantes figures dont l'auréole arrive jusqu'à vous, on tend les bras pour les rejoindre, on court vers elles... et elles reculent ; elles montent dans leurs nuages, elles grandissent, elles s'illuminent et comme le Christ aux apôtres vous crient de ne pas chercher à les atteindre » (II, 49).

Non, il ne faut pas chercher à atteindre les très grands génies, dit Flaubert, mais il faut s'inspirer de leur but, de l'attitude qu'ils prennent dans leurs œuvres à l'égard de leur vie, de leur moi, de leurs idées philosophiques. « Il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours » (III, 32).

L'art étant un principe complet en lui-même, le but de l'art est tout simplement de faire de l'art, de poursuivre le Beau à travers le Vrai par le moyen de l'Art ; le but du rossignol est de chanter :

« On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le but moral, comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre, le but du rossignol de chanter, comme si le but de l'art n'était pas le Beau avant tout » (I, 321-2) (12).

Pour bien suivre le vrai dans la recherche du beau, l'attitude qui s'impose à l'artiste, c'est le calme, et l'impersonnalité des

(11) Voir aussi III, 31-32.

(12) Il convient de noter que Flaubert le déterministe et Flaubert le critique d'art collaborent pour fixer le but de l'art, comme l'indique la citation suivante : « Nous sommes avant tout dans un siècle historique ; aussi faut-il raconter tout bonnement mais raconter dans l'âme... il ne faut chanter que pour chanter. Pourquoi l'océan remue-t-il ? Quel est le but de la nature ? eh bien ! je crois le but de l'humanité exactement le même, cela est parce que cela est et vous n'y ferez rien, braves gens » (IV, 61).

dieux (et cela pour plusieurs raisons). La vie, les nerfs, les émotions de l'écrivain ne sont pas plus intéressants, et sont peut-être moins représentatifs que ceux des autres hommes. Ses idées philosophiques ou sociales ne sont pas plus dignes de développement, puisqu'il n'est donné à l'homme ni de savoir la vérité suprême ni de changer en quoi que ce soit le destin de l'humanité. En outre, rien n'est plus vil, plus indigne de l'homme qui se respecte que le vain étalage de son moi dans son œuvre, d'autant plus que le but de l'art étant l'art, l'artiste n'a pas le droit d'y intervenir en tant qu'homme. Enfin, sans se brider le cœur, l'homme avec ses enthousiasmes, ses haines, ses défaillances nerveuses tend à se substituer à l'artiste, surtout quand cet homme est un Flaubert, un passionné, un imaginatif, un « vieux romantique ». C'est là une des « deux ou trois pauvres idées d'art » couvées avec amour par Flaubert, et elle a inspiré de nombreuses images qui reflètent bien souvent dans leur forme et dans leur développement les deux attitudes en jeu, l'émotion débraillée et échevelée qui frise la folie, et la paisible impassibilité des bœufs qui ruminent dans les prés.

Cependant, il ne faudrait pas exagérer. Cette théorie n'a pas toujours été sienne. Il faut attendre la période des premières crises nerveuses pour en trouver des ébauches claires, tandis que le jeune écrivain, dans ses *Mémoires*, épouse le point de vue romantique (13). Du reste, le Flaubert de la grande période voulait, non point étouffer, mais dompter l'enthousiasme, la composition ailée. On a vu que les échauffements de l'imagination sont parfois justifiés par le besoin physique qu'éprouve l'auteur, pour sa santé même, dit-il, de se rouler dans les orgies poétiques, d'infuser dans sa plume un sang plus jeune, de se permettre une nourriture forte, de s'assurer ces « ruts littéraires », ces floraisons printanières qui sentent si bon mais qui ne durent pas plus que les lilas, qui sont de vrais soleils, mais soleils qui éblouissent (14), de sorte que « si l'on a alors la vue longue, on l'a souvent trouble » (III, 205) ; « la phrase me grise et je perds de vue l'idée » (IV, 16) ; les métaphores pullulent et « il faut les écraser comme des poux », etc. Pour les artistes qui ne sont pas des génies, les livres ne se font pas comme les enfants

(13) Voir « plume... fluxion... sueur » (I, 26), et « pensée... cavale sans frein » (O. J., I, 492).

(14) Voir III, 156, 235, 305, et d'autres images déjà citées dans le premier et le deuxième chapitres.

mais comme les pyramides ; pour créer, il faut d'abord un minutieux travail au microscope :

« ...d'ailleurs on ne vit pas dans l'inspiration ; Pégase marche plus souvent qu'il ne galope, tout le talent est de savoir lui faire prendre les allures qu'on veut, mais pour cela ne forçons point ses moyens, comme on dit en équitation..., la fièvre ôte de l'esprit, la colère... est un colosse dont les genoux chancellent et qui se blesse lui-même plus que les autres » (I, 420-421).

« L'imagination est plutôt une faculté qu'il faut... condenser pour lui donner de la force, qu'étendre pour lui donner de la longueur, paillettes d'or légères comme de la paille et volatiles comme la poussière, mes idées ont plutôt besoin d'être mises à la presse que passées au laminoir » (I, 356).

On se rappelle que Flaubert attribuait sa « maladie de nerfs » aux orgies d'imagination, où il jouait avec les poisons comme Mithridate, et qui faisaient sombrer son moi « comme un vaisseau sous la tempête » (IV, 180). Voici d'autres développements typiques de ces expériences et de la leçon à en tirer :

« Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une hémorragie de l'innervation, c'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois en feu d'artifice » (III, 270).

« Mais je connais ces bals masqués de l'imagination d'où l'on revient avec la mort au cœur, épuisé, ennuyé, n'ayant vu que du faux et débité des sottises ; tout doit se faire à froid, posément. Quand Louvel a voulu tuer le duc de Berry il a pris une carafe d'orgeat et n'a pas manqué son coup » (III, 105).

Et maintenant quelles images servent à mettre en lumière le côté abstrait, philosophique, moral et surtout esthétique de cette doctrine de l'effacement du moi ? Les grands génies, vrais fils aînés de Dieu, savent que l'art ne doit pas servir de chaire, et n'essaient pas de conclure, de toiser l'infini, de connaître la recette du bonheur (III, 272) ; Flaubert abandonne le projet d'écrire ses mémoires parce qu'un « homme n'est pas plus qu'une puce » (III, 320) ; il faut imiter l'impartialité des sciences physiques (III, 368), mettre son objectif à cent lieues de sa vie (III, 318), être dans son œuvre un miroir grossissant de la vérité externe, faire et se taire comme Dieu (V, 228), mais pour d'autres raisons :

« Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin de l'homme ; le milieu, l'art, comme lui dans

l'espace, doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur » (II, 379).

Non pas que l'écrivain doive être indifférent à l'égard de ses personnages, on l'a vu ailleurs, c'est envers lui-même qu'il doit l'être, tandis qu'il lui faut *devenir* ses personnages, non seulement les animer mais être animé par eux, sentir, souffrir avec eux, et faire vibrer le lecteur à l'unisson avec eux. Pour continuer la comparaison de l'artiste avec Dieu, son rôle est d'être « présent partout et visible nulle part... » (III, 62) et même « invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas » (IV, 164).

Qu'on le sente partout ! Dans le premier chapitre on a vu la signification de ces mots et d'autres semblables. Bornons-nous ici à quelques images montrant comment la forme impersonnelle se concilie avec le fond personnel. Les larmes du poète doivent s'évaporer comme la rosée et former dans les cieux de gigantesques voûtes toutes pénétrées de soleil (III, 320). Il faut avoir des provisions de passions dans son sac et en dépenser peu dans la vie dite réelle : ainsi on ne perd pas la faculté d'émotion, et on peut chercher, non pas la *vibration* qui viendra toute seule, mais le *dessin* (II, 72). Dans les œuvres, il faut du cœur ; l'artiste de race a du sang qui bat dans ses phrases et non de la lymphe sentimentale (IV, 62) ; mais il faut le délayer ou plutôt le cacher dans l'encre, car Apollon punit les prostitutions personnelles en art (III, 7) ; les émotions de l'écrivain doivent être un four invisible qui chauffe la tête (III, 50) ; « refoulé à l'horizon, ton cœur t'éclairera du fond au lieu de t'éblouir sur le premier plan » (II, 379).

« Oui il faut se brider le cœur, le tenir en laisse comme un bouledogue enragé et ensuite le lâcher tout d'un bond dans le style au moment opportun. Cours, mon vieux, cours, aboie fort et prends au ventre » (III, 386).

L'expression négative du principe de l'impersonnalité se trouve dans de nombreuses images inspirées par la colère où le jette l'intrusion du « moi » dans les œuvres de ses amis, Feydeau, Louise Colet, de Lisle, ou de ses « aversions », Musset, Lamartine, etc. Il ne faut pas « que le linge sente le lait » (III, 166). Musset aurait été un grand poète, mais «... son inspiration est toujours trop personnelle, elle sent le terroir, le Parisien, le gentilhomme, il a à la fois le sous-pied tendu et la

poitrine débraillée » (III, 30). Et voici Flaubert lancé dans une série de tirades dont la véhémence souvent cocasse, parfois bien désagréable ou injuste révèle, non seulement sa recherche de l'outré, et même son goût du grossier, mais aussi la profondeur de son indignation d'artiste et d'honnête homme :

« ...misérable ! tu pollues ton roman ! tu souilles ta plume !... Tu flattes les plus basses manies de la roture intellectuelle, toute la nauséabonde tribu des soi-disant penseurs... » (IV, 295, 296, 297).

« Non, je n'ai pas été trop loin à l'encontre de Delisle... son action au piano m'a indigné... Ce garçon ne fait pas de l'art exclusivement pour lui... Cela m'exaspère ; je ne lui ai pas pardonné cette prostitution... il m'a blessé en la poésie, en la musique et en *lui* que j'aimais... je lui ai vu faire une chose... qui m'a semblé, dans l'ordre artistique, être ce que la sueur des pieds est au physique. *Cela puait* et les trilles, gammes et octaves qui dominaient sa voix faisaient comme les mailles de cette sale chaussette harmonique, par où s'écoulait béatement ce flux de vanité nauséabonde » (IV, 55) (15).

« Musset n'a jamais séparé la poésie des sensations qui la complètent. La musique selon lui a été faite pour les sérénades, la peinture pour le portrait et la poésie pour la consolidation du cœur. Quand on veut ainsi mettre le soleil dans sa culotte, on brûle sa culotte et on pisse sur le soleil... »

« ...Farceurs ! farceurs ! et triple saltimbanques ! qui font le saut du tremplin sur leur propre cœur pour atteindre à quelque chose » (II, 460-463) (16).

« Le poème de la femme », toujours la grosse caisse mise sur l'estomac ! et sur laquelle il faut taper à tour de bras en disant : « Ceci, ô mes frères, est mon cœur... » Tu te dégrades par l'enseignement » (III, 174-175).

« Ils sont bruisants à la manière des grosses caisses dont ils se servent ; leur sonorité vient de leur viduité. La surface est une peau d'âne et le fond néant, tout cela tendu par beaucoup de ficelles » (III, 201).

« Je ne veux pas considérer l'Art comme un déversoir à passion, comme un pot de chambre un peu plus propre... la Poésie ne doit pas être l'écume du cœur » (IV, 61-62).

« A force de jouer du violon sur son cœur, les cordes s'en détendent. Les gens de lettres sont des putains qui finissent par ne plus jouir. Ils traitent l'art comme celles-ci les hommes, lui sourient tant qu'ils peuvent, mais ne l'aiment plus, et tout s'avachit ensemble : âme et style, poitrine et cœur » (II, 433).

(15) A propos de cette image voir *Journal* des Goncourt, t. IV, p. 35 (19 sept. 1878).

(16) Cette image, dans une lettre datée de juillet 1852, fait penser, décidément, au poème de Banville, *Le Saut du tremplin*, daté de février 1857, et même un peu aux *Frères Zemganno* (1879), d'Edmond de Goncourt, mais son application évoque plutôt la pensée des *Montreurs* de Leconte de Lisle. Ils étaient tous les trois amis de Flaubert.

Le genre de « poésie du cœur » lachrymose et délayée, où cependant les aventures personnelles de l'écrivain n'entrent pas directement en jeu, attire pareillement l'ironie de Flaubert, bien entendu.

On a vu que dans *Madame Bovary* et ailleurs Flaubert se moque des lacs bleus et des océans laiteux de la littérature lamartienne (17), et des anges dont les ailes cachent la bosse dont la présence donne des chloroses au style (18), sans parler des « embêtements bleuâtres du lyrisme poitrineux », dont la poésie est « une bavachure d'eau sucrée », et représente les « fleurs blanches de l'esprit » (III, 174).

Etroitement liée à sa répugnance pour l'intrusion du moi dans la littérature, est sa haine dédaigneuse du critique et du cuistre parasites qui gagnent leur vie en suçant le sang des créateurs (19). Ce sont des merles, des corneilles qui piaillent, des puces qui sautent sur le linge blanc et adorent les belles dentelles (III, 214, 237), des hannetons qui déchiquètent les belles feuilles de l'art (III, 261, 360), et ce qui reste de verdure est brouté par les ânes (*Tent.*, 478). Parfois ils ménagent les jeunes, car « il est si doux de casser les vieux pots avec les nouvelles cruches ». On préfère les gloses aux textes, les béquilles aux jambes, et les *expurgata* révèlent la joie du nain qui raccourcit les géants ; cuistres ou critiques, ce sont là des carabins qui ne savent pas tenir leur instrument ni enseigner l'anatomie du style puisqu'ils étudient sur des mannequins (III, 336-7) ; et la manie du rabaissement est la lèpre morale de l'époque (II, 413-4).

« ...On fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut pas être soldat » (I, 387), et « ...le bourgeois se rassure à la vue d'un gendarme et l'homme d'esprit se délecte à celle d'un critique ; les chevaux hongres sont applaudis par les mulets » (III, 59).

Mais Flaubert s'indigne surtout contre la littérature qui sert de marche-pied aux convoitises et aux ambitions de l'homme, et contre la littérature pot-au-feu. Et cette littérature-là est la spécialité des journaux, des revues, des fabricants de livres en série, et

(17) II, 381, 397.

(18) II, 397, 469.

(19) Cette haine est à la fois instinctive et philosophique, et la plupart des images qui suivent se trouvent dans la correspondance qui précède la publication de *Madame Bovary* et la ruée des critiques qui l'ont attaquée.

des coteries, chapelles et phalanges qui représentent « la vie parisienne », où « tout se fait comme les bottes sur commande ».

Grâce aux louanges intéressées, « on s'enfoncé dans une obésité d'esprit que l'on prend pour de la santé » et on finit par le putinage intellectuel (II, 398-399). « La phalange » journalistique est un chenil rempli d'animaux plus bêtes que féroces (III, 318), qu'il faut traiter de haut, car « ces gens-là sont comme les ânes, ils baissent les oreilles quand on les étrille » (III, 344) ; « on ne reconnaît le talent que quand il vous passe sur le ventre et il faut des milliers d'obus pour faire son trou dans la Fortune » (IV, 92) ; « à Paris, le char d'Apollon est un fiacre. La célébrité s'y obtient à force de courses » (IV, 93) ; « la Muse devient le piédestal de mille convoitises. O pauvre Olympe ! ils seraient capables de faire de ton sommet un plant de pommes de terre » (I, 322) ; même « l'atelier de l'artiste, comme le lupanar de toutes les prostitutions de l'esprit, s'est ouvert pour recevoir la foule » (*Tent.* 478), et la rage de se faire connaître, de publier vite, est telle à Paris que l'on se hâte « d'appeler les locataires avant que le toit ne soit achevé » (IV, 63) ; « il y a une chose que l'on gagne à Paris, c'est le toupet, mais l'on y perd un peu de sa crinière » (II, 444). Cette même verve truculente se retrouve dans d'autres passages plus longs :

« C'est là que se trouve le souffle de vie, me dis-tu en parlant de Paris. Je trouve qu'il sent souvent l'odeur des dents gâtées, ton souffle de vie. Il s'exhale, pour moi, de ce parnasse où tu me convies plus de miasmes que de vertiges. Les lauriers qu'on s'y arrache sont un peu couverts de m..., convenons-en » (II, 443-444).

« Toutes les Révues du monde ont eu l'intention d'être vertueuses, aucune ne l'a été... la communauté n'est pas possible..., on bavarde beaucoup, on dépense tout son talent à faire des ricochets sur la rivière avec de la menue monnaie, tandis qu'avec plus d'économie on aurait pu par la suite acheter de belles fermes et de beaux châteaux... Un journal enfin est une boutique, du moment que c'est une boutique... la question d'achalandage finit tôt ou tard par dominer toutes les autres... Qu'est-ce qu'on a besoin de s'atteler au même timon que les autres et d'entrer dans une compagnie d'omnibus quand on peut rester cheval de tilbury ? » (III, 147-148).

« Il n'y a rien de plus vil sur la terre qu'un mauvais artiste, qu'un gredin qui côtoie toute sa vie le beau sans y jamais débarquer et planter son drapeau. Faire de l'art pour gagner de l'argent... c'est là la plus ignoble des professions » (II, 56-57).

« Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde ! La foule nous passe sur le corps ! C'est de la prostitution au plus haut degré et de la plus vile ! » (IV, 305).

Ce mélange à l'art d'éléments étrangers, des convoitises et des égoïsmes de l'artiste, ou l'intrusion de la sentimentalité, constitue, d'après Flaubert, un régime débilitant qui entraîne inévitablement l'anémie littéraire. De très nombreuses images nous le disent et condamnent sans appel tel ou tel style pour crime de lèse-littérature.

La nature fournit peu de métaphores. « La poésie française est de l'eau claire » (IV, 19 ; cf. III, 243) ; « il faut s'en tenir aux sources et Lamartine est un robinet » (III, 343). Les brumes de la mélancolie de Rousseau « ont obscurci, dans les cerveaux français, l'idée du droit » (V, 335). « Dans quelle époque de diffusion nous sommes ! l'esprit autrefois était un soleil solitaire, tout autour de lui il y avait le ciel vide : son disque maintenant, comme par un soir d'hiver, semble avoir pâli et illumine toute la brume humaine de sa clarté confuse » (III, 102).

Les images tirées des aliments et des boissons qui sont employées pour critiquer ou condamner, sont plus fréquentes et doivent être rapprochées de celles provenant des appétits et des soifs. Les personnages des *Misérables* sont « des mannequins, des bonshommes en sucre » (V, 35) ; « Béranger est le bouilli de la poésie moderne ; tout le monde peut en manger et trouver cela bon » (II, 79) ; le « bon goût » moderne a une prédilection pour le veau et le laitage (*Ch. Gr.*, 74) ; le public gobe de préférence « des boules de suif ou des tartines de beurre fondu » (IV, 433) ; tel style est comparé à une pitoyable soupe, à des ordures, à de la fange à la vanille ; de tel autre la pâte n'est pas assez battue (II, 314 ; II, 387 ; IV, 46 ; éd. 1910, V, 516).

Quant à avaler les pommes frites, le bouilli et le cidre des journaux et des discours académiques, et tout ce qui fermente dans le cerveau des sots, les becs fins ne sauraient s'y faire, et cela nuit à la santé (I, 366). Tout cela est assez bon pour le public :

« ...il s'empiffre des plus lourdes marchandises et se grise des plus frelatées. Les mets communs lui vont vite, et demain, encore du Scribe, du Vernet, de l'Eugène Suë, quelque chose de digestion facile et qui ne tienne pas de place au ventre pour qu'on en puisse manger davantage » (*Ch. Gr.*, 300) (20).

« ...il faut donc le traiter comme les chevaux d'Abbas Pacha auxquels, pour les rendre vigoureux, on sert des boulettes de viande enveloppées de farine. Ça c'est de l'art ! » (III, 283).

(20) Voir aussi IV, 39.

« On en est arrivé à une telle faiblesse de goût, par suite du régime débilisant que nous suivons, que la moindre boisson vous stupéfie et vous étourdit » (IV, 39).

« Pour plaire au goût français, il faut cacher presque la poésie, comme on fait pour les pilules, dans une poudre incolore et la lui faire avaler sans qu'il s'en doute » (II, 451).

Les vêtements et surtout les chaussures servent souvent à caractériser le style faible. Les Bourgeois avec leur « conjuration contre la poésie et la liberté » sont « des esprits poitrinaires à gilet de flanelle » (III, 59). La littérature française est comparée à la civilisation russe : « Rien que du vernis, et puis le barbare en dessous, barbarie en gants blancs ! pattes de cosaques aux ongles décrassés ; pommade à la rose, qui sent la chandelle » (IV, 39).

Dans un des plus curieux passages de la *Correspondance*, dû, d'après Flaubert, à « un horrible verre de rhum que j'ai bu ce soir », il s'élance dans une description baroque du style à travers les pays et les âges. Il est impossible de donner intégralement les trois pages et demie, très inégales d'ailleurs, du développement, basé sur une comparaison entre les chaussures et les littératures des diverses époques, mais ces pages sont tellement caractéristiques de la veine fantaisiste de ce Cyrano moderne que de longues citations pourraient avoir un certain intérêt (21) :

« J'aime les œuvres qui sentent la sueur, celles où l'on voit les muscles à travers le linge et qui marchent pieds nus, ce qui est plus difficile que de porter des bottes, lesquelles bottes sont des moules à usage de podagre, on y cache des ongles tors avec toutes les difformités. Entre les pieds de... Villemain et les pieds des pêcheurs de Naples, il y a toute la différence des deux littératures. L'une n'a plus de sang dans les veines, les oignons semblent y remplacer les os, elle est le résultat de l'âge, de l'éreintement, de l'abâtardissement. Elle se cache sous une certaine forme cirée et convenue, rapiécée et prenant eau. Elle est, cette forme, pleine de ficelles et d'empois. C'est monotone, incommode, embêtant. On ne peut avec elle ni grimper sur les hauteurs ni descendre dans les profondeurs, ni traverser les difficultés... Elle est bonne seulement à marcher sur le trottoir, dans les chemins battus et sur le parquet des salons où elle exécute de petits craquements fort coquets qui irritent les gens nerveux. Ils auront beau la vernir, les goutteux, ce ne sera jamais que de la peau de veau tannée... Mais l'autre !... celle du bon Dieu, elle est bistrée d'eau de mer et elle a les ongles blancs comme l'ivoire. Elle est dure à force de marcher sur les rochers. Elle est belle à force

(21) Pour mieux faire ressortir les critiques et garder intact l'esprit du passage, les images destinées à la louange des grands artistes ont été conservées dans la citation.

de marcher sur le sable. Par l'habitude en effet de s'y enfoncer mollement le galbe du pied peu à peu s'est développé selon son *type* ; il a vécu selon sa forme, grandi dans son milieu le plus propice. Aussi, comme ça s'appuie sur la terre, comme ça écarte les doigts, comme ça court, comme c'est beau !!! » (III, 323-324).

Alors commence ce long défilé de parallèles, de rapports « évidents », entre les bandelettes d'Apollon et le génie plastique des Grecs, entre les souliers de fer et les monorimes du moyen âge, entre les souliers de Gargantua et l'architecture de la Renaissance, entre les bottes Louis XIII et l'hôtel de Rambouillet, entre les bas bien tirés et bruns, les souliers carrés du bout, les bottes à l'écuyère et la littérature du temps de La Bruyère, Boileau, Bossuet, Molière, entre les souliers pointus de la Régence, avec leurs talons hauts et la littérature, entre les mollets rembourrés et Marmontel, entre les boucles et La Harpe, entre Emile Souvestre et les galoches celtiques. Alors viennent la bottine de la grisette, usée jusqu'au lacet par Béranger, Sainte-Beuve qui ramasse les détroques nulles, Arsène Houssaye représentant la renaissance des talons rouges, etc. Mais il faut lire dans le texte tout cela pour l'apprécier. Ajoutez que Flaubert a toujours aimé les vieilles bottes, et que les bottines des femmes fascinent tous ses héros.

Les artifices de style, la pudibonderie en littérature, la faiblesse de goût des écrivains et du public sont souvent exprimés en images tirées des occupations et des maladies de l'homme.

Telle œuvre est écrite en style de bottier, ou d'épicier, ou de marchand de suif : « le tailleur est le roi de ce siècle et la feuille de vigne son symbole ; lois, arts, politique, caleçon partout » (*Ch. Gr.*, 299). L'Académie française et les innombrables épiciers littéraires reçoivent leur dû :

« Du jour où elle a donné le premier prix Monthyon pour la vertu, elle a avoué par là que la vie littéraire s'était retirée d'elle... sentant les choses de sa compétence lui échapper, elle s'est réfugiée dans la vertu, comme font les vieilles femmes dans la dévotion » (II, 427).

« Une chose qui prouve, selon moi, que l'Art est complètement oublié, c'est la quantité d'artistes qui pullulent. Plus il y a de chantres à une église, plus il est à présumer que les paroissiens ne sont pas dévots. Ce n'est pas de prier le bon Dieu que l'on s'inquiète... mais d'avoir de belles chasubles. Au lieu de traîner le public à sa remorque on se traîne à la sienne » (II, 416).

Flaubert aurait voulu faire de M^{me} Colet « un hermaphrodite sublime », femme en sentiments, homme en art, mais les

femmes artistes ont en elles deux principes plus opposés que ne le sont Ormuz et Arimane, ce qui fait qu'elles ont une « disposition naturelle à loucher » (IV, 61, 62, 58). Le résultat est que, du moins chez Louise Colet, toutes les œuvres, « à la manière de Mélusine (femme par en haut et serpent par en bas) n'étaient belles que jusqu'à une certaine place et tout le reste traînait en replis mous » (III, 166).

Les phrases de Lamartine n'ont « ni muscles ni sang » (III, 199), « jamais de ces vieilles phrases à muscles saillants, cambrés, et dont le talon sonne » (II, 399) ; « c'est un esprit eunuque » (III, 159) (22).

La littérature contemporaine se dissout et est noyée par le laitage, le sang lui manque, sa muse est pâle et Satan offre à Smarh, homme aux goûts délicats, « une littérature au lait pour un poitrinaire » (O. J., II, 70) ; la production littéraire du temps, au lieu de s'attifer de rubans, a besoin de prendre du fer pour faire passer ses chloroses gothiques (IV, 12) :

« De Lisle n'a pas l'instinct de la vie moderne..., le cœur lui manque... au sens presque médical du mot. Son encre est pâle, c'est une muse qui n'a pas assez pris d'air » (III, 281-282).

« On a de plus en plus diminué des livres la nature... On s'est guindé vers la décence. Pour cacher des écrouelles on a haussé sa cravate » (IV, 15).

« La littérature a mal à la poitrine. Elle crache, elle bavache, elle a des vésicatoires qu'elle couvre de taffetas pommadés, et elle s'est tant brossé la tête qu'elle en a perdu tous ses cheveux. Il faudrait des Christs de l'Art pour guérir ce lépreux » (II, 254).

La réalisation d'une conception tellement haute de l'art et de l'attitude de l'artiste envers l'art implique une certaine vie d'écrivain bien éloignée de celle que l'on a baptisée « vie de bohème », vie que Flaubert considère comme « plus poétique qu'artiste ».

La première condition qui s'impose pour atteindre le calme olympien nécessaire à un art impersonnel, c'est de mener une vie essentiellement solitaire, une vie de splendide isolement et de travail acharné.

Un tel *modus vivendi* est d'autant plus nécessaire pour un Flaubert que la moindre agitation, le moindre dérangement effraie et chasse sa muse. Rappelons les images où il se compare aux horloges aux rouages montés qui se détraquent facilement,

(22) Parfois l'expression de Flaubert va fort loin. Voir III, 4, 9, 50,

aux mares qu'il ne faut pas remuer, aux paniers qu'il ne faut pas secouer, etc. Et même du point de vue philosophique cette vie est la seule qui soit rationnelle, puisque la masse de vos voisins sont des sots, qu'une philosophie déterministe et pessimiste défend à celui qui la pratique de prêcher, de conclure, et qu'ainsi on peut et on doit ne pas s'occuper de la vie et des affaires d'autrui.

Donc il faut être spectateur attentif de la comédie humaine sans oublier les émotions qu'on a éprouvées à l'époque où l'on était acteur, mais surtout on se retirera dans la solitude comme le rhinocéros de Sakia Mouni, comme un ours, ours blanc bien entendu, ours qui gronde sous sa triple fourrure, ours des cavernes, des antres, qui s'enferme dans une cage ou, dans une fosse pendant de longues périodes, et atteint un état d'ourserie consommée (23) ; il faut rentrer dans sa coquille, vivre comme une huître en s'attachant au rocher de son œuvre (V, 404) ; se contenter d'être plus seul que le moine, que l'anachorète, que le Bédouin dans un désert (24). Et avec tout cela il faut être « homme-plume », se jeter tête baissée dans le travail, y rester plongé comme une taupe, patiemment tailler son marbre, casser du caillou, raboter, scier, cultiver son jardin sans faire attention aux corneilles, et continuer son œuvre lente « comme le bon ouvrier qui, les bras retroussés et les cheveux en sueur, tape sur son enclume sans s'inquiéter s'il pleut ou s'il vente, s'il grêle ou s'il tonne » (25).

Surtout et toujours, il faut rester soi-même, et tout en se surveillant, en se corrigeant, il ne faut pas se dénaturer en faveur de ce qu'il est convenu d'appeler le « bon goût » : en littérature comme dans la vie, « on ne gagne rien à s'émonder, ... à vouloir plaire » (IV, 432-433) ; « on émonde de son talent les naïvetés capricieuses pour les faire rentrer dans un type convenu, dans un moule tout fait » (26) ; et la terreur du mauvais goût

(23) *Corr.*, I, 139, 173, 206, 191, 192, 184, 185, 233, 268-9, 320 ; II, 76, 202, 236.

(24) *Corr.*, II, 394 ; IV, 39 ; V, 267.

(25) *Corr.*, V, 20 ; III, 140 ; I, 191.

(26) En réponse à Louise Colet qui n'aimait pas ses « fusées d'esprit », ses « soubresauts et élans naïfs » et qui réclamait un Flaubert « plus monotone de tendresse et de langage », il écrit : « Oui, toi aussi tu veux tailler l'arbre et de ses rameaux sauvages et touffus, qui s'élancent en tous sens pour aspirer l'air et le soleil, faire un bel et doux espalier que l'on collerait contre un mur et qui alors, il est vrai, rapporterait d'excellents fruits qu'un enfant pourrait venir cueillir sans échelle » (I, 265), image que Flaubert utilise dans une première rédaction de *Madame Bovary*.

rejette l'artiste dans l'imitation des « classiques » ou des « romantiques » :

« La terreur du mauvais goût nous envahit comme un brouillard (un sale brouillard de décembre qui arrive tout à coup, vous glace les entrailles, pue au nez et pique les yeux)... A force de scrupule nous ressemblons à ces pauvres dévots qui ne vivent pas, de peur de l'enfer, et qui réveillent leur confesseur de grand matin pour s'accuser d'avoir eu la nuit des rêves amoureux » (II, 235).

De tels passages expliquent bien pourquoi l'on trouve même dans les grandes œuvres des images qui offensent à des degrés différents et pour des raisons diverses le « bon goût ».

Tout cède à la ligne droite (III, 50). Donc, « vole de tes propres ailes » ; « il faut chanter dans sa voix » (II, 351, cf. 143) ; explorer hardiment :

« On doit toujours s'embarquer dans une œuvre comme un corsaire dans son navire, avec l'intention d'y faire fortune, des provisions pour vingt campagnes, et un cœur intrépide. On part, mais on ne sait pas quand on reviendra ! On peut faire le tour du monde » (IV, 42).

« Quant à *mon poste* d'homme de lettres, je te le cède de grand cœur, et j'abandonne la guérite, emportant le fusil sous mon bras... sans rien demander aux autres. Ils se passeront donc de mes lumières. Je leur demande en revanche qu'ils ne m'empoisonnent pas de leurs chandelles... Ton désir de me façonner une petite perruque pour cacher ma calvitie... Prends ton parti sur ma calvitie précoce, sur mon irrémédiable encroûtement, il tient comme la teigne, tes ongles se casseront dessus... Nous ne suivons plus la même route, nous ne naviguons plus dans la même nacelle. Que Dieu nous conduise donc où chacun demande ! Moi je ne cherche pas le port, mais la haute mer ; si j'y fais naufrage, je te dispense du deuil » (II, 453) (27).

« Qu'est-ce qu'on a besoin de s'atteler au même timon que les autres et d'entrer dans une compagnie d'omnibus quand on peut rester cheval de tilbury ? » (III, 148).

Enfin, il faut admirer les anciens, mais écrire comme un moderne : au Nord, il faut porter des fourrures et non des chlamydes. et « le ventre de Sancho Pança fait craquer la ceinture de Vénus » (III, 281).

(27) Cette lettre, écrite à Maxime Du Camp en juillet 1852, marque la brouille avec son ami qui lui avait conseillé de « se pousser ».



Mais on ne peut pas se murer hermétiquement à l'écart de la vie banale. Parfois on se trouve forcé de sortir, soit pour acheter des bottes ou des navets, soit pour chercher des éditeurs, soit pour observer cet animal curieux, le *genus* bourgeois, soit parce qu'on est homme et qu'on aime ; et enfin, en publiant, on entre dans la vie commune. Quelle attitude prendre alors ?

La réponse varie selon la force que l'on se sent, et la nature de l'activité où l'on se trouve engagé.

L'artiste obéit à d'autres lois que le reste de l'humanité, il respire un autre air, donc sa conduite sera différente : idée développée dans toute une série d'images.

Parfois, en descendant dans la rue où la poussière des bêtises humaines tourbillonne, où la pluie tombe, on peut à la rigueur imiter Agamemnon au sacrifice de sa fille, se cacher la tête, ou se rouler dans son manteau et faire semblant de ne pas remarquer les éclaboussures (III, 50). On ne doit pas s'engager plus haut que le nombril dans la vie banale (IV, 46), pas plus qu'on ne doit parler littérature aux poissons d'eau douce qui ne comprennent rien à l'océan. Mieux vaut rester avec eux dans les ruisseaux communs (III, 314), mieux vaut encore se hausser par son orgueil hors d'atteinte des éclaboussures (III, 50), et puisque tout déchire les natures artistes, on ferait bien de se cuirasser, de porter de fortes bottes, ou d'aller en carrosse sans s'occuper de ce qu'on écrase en route :

« La publication, les gens de lettres, Paris, tout cela me donne des nausées... si je mets un jour les pieds dans cette fange, ce sera comme je faisais dans les rues du Caire pendant qu'il pleuvait, avec des bottes de cuir de Russie qui me monteront jusqu'au ventre » (III, 27).

« Nous sommes comme un homme qui tomberait dans le chemin de Montfaucon, sans bottes fortes, on est *dévoré par les rats*. C'est pour cela qu'il faut avoir des bottes fortes ! et à talons hauts, à clous pointus et à semelles de fer, pour pouvoir rien qu'en marchant *écraser* » (IV, 39).

« Tu m'écris qu'il n'y a pas de place à Paris pour un brave homme ; on ne trouve pas sa place, on se la fait, et à coups de bâton encore, comme un pacha quand il se montre » (IV, 81).

« Il me semble... qu'il ne serait pas mal de fourrer des vers dans la *Revue de Paris*... ; tant que nous n'aurons pas un carrosse, faisons semblant de ne point remarquer les éclaboussures. Mais dès que nous aurons le c... assis dans le berlingot de la gloire, écrasons sans pitié les drôles qui... etc. » (IV, 120).

Mais enfin, si la vie de tout le monde n'est pas prodigue en bonheur, elle peut apporter des jouissances, des amitiés, l'amour, et l'on sait que Flaubert ne les a repoussés ni en théorie ni en pratique. Sa mère, sa nièce, ses amis occupèrent une très grande place dans sa vie, qui du reste, fut traversée de deux longs amours. La littérature n'était donc pas la seule « valeur » de sa vie. Seulement ses grands amis étaient des écrivains, des artistes, des « purs » (28), et il essaya sans cesse de ramener sa longue liaison avec Louise Colet à une union esthétique. Nous avons vu que l'Art est un principe complet en lui-même comme le soleil ; or, la vie, avec ses activités et ses plaisirs, doit tourner autour de l'Art, de l'Idée, et en recevoir lumière et chaleur.

Rien n'est plus curieux à cet égard que la Correspondance adressée à sa « Muse ». Il dit bien que « les grandes passions sont celles à qui rien ne peut nuire et dans lesquelles plusieurs autres peuvent se mouvoir », mais pour lui la passion suprême est bien l'art. Flaubert dit admirablement qu'il ne renonce à rien de la vie et il admet que les défaillances sont inévitables :

« Mais on est faible, la chair est molle et le cœur, comme un rameau chargé de pluie, tremble aux secousses du sol. On a des besoins d'air comme un prisonnier, des défaillances infinies vous saisissent, on se sent mourir. La sagesse consiste à jeter par-dessus le bord la plus petite partie possible de la cargaison, pour que le vaisseau flotte à l'aise » (III, 307).

Donc il faut vivre en bourgeois et penser en demi-dieu. Il se demande : « Sait-on ce qui se perd chaque jour par les écoulements du sentiment ? », et voici sa réponse, envoyée à Louise Colet trois semaines après le début de leur liaison :

« J'ai fait nettement pour mon usage deux parts dans le monde et dans moi, d'un côté l'élément externe, que je désire varié, multicolore, harmonique, immense, et dont je n'accepte rien que le spectacle d'en jouir ; de l'autre l'élément interne, que je concentre afin de le rendre plus dense et dans lequel je laisse pénétrer, à pleins effluves, les plus purs rayons de l'esprit... Néanmoins, je n'ai renoncé à rien de la vie... J'ouvre tout comme les autres les narines pour sentir les roses, et les yeux pour contempler la lune. Amour et amitié, je n'ai rien rejeté. J'ai au contraire pris des lunettes pour les distinguer plus nettement » (I, 278).

(28) Flaubert avait la pudeur des grands sentiments, et n'étalait que rarement la profondeur de son amitié pour ses quelques vrais compagnons d'art. Voir « Claude Frollo... abîme » (I, 206) ; « tu étais l'eau de Seltz qui me faisait digérer la vie... bain tonique... saint... niche » (II, 234) ; « amulette » (V, 72) ; « serre idéale... souvenirs... couleur vermeille » (II, 363) ; « amants du beau... terre d'exil » (III, 294).

Et l'amour, quelle est au juste sa place ? Flaubert ne tarde pas à dire à sa maîtresse que la passion peut être une excellente médecine à condition d'être plus charnelle que spirituelle. C'est un vent chaud qui dissipe parfois les brouillards. Goethe qui épouse sa servante était un maître homme (III, 305). L'imagination est une abeille qui risque de rester dans le pot de confiture de Vénus, une fois les pieds pris (I, 252). Flaubert veut garder l'art sur son trône en monarque absolu, et Louise Colet le choque en osant lui comparer l'amour (29) :

« Les passions pour l'artiste doivent être l'accompagnement de la vie ; l'art en est le chant. Mais si les notes d'en bas montent sur la mélodie, tout s'embrouille. Aussi moi, gardant chaque chose à sa place, je vis par casiers. J'ai des tiroirs, je suis plein de compartiments comme une bonne malle de voyage, et ficelé en dessus, sanglé à triple étrivière » (IV, 5).

« Tu veux savoir si je t'aime... Pour moi l'amour... doit rester dans l'arrière-boutique. Il y a d'autres choses avant lui, dans l'âme, qui sont, il me semble, plus près de la lumière, plus rapprochées du soleil. Si donc tu prends l'amour comme mets principal de l'existence : NON. Comme assaisonnement : OUI. Si tu entends par aimer... en avoir le cœur comblé ainsi que le tablier d'une enfant qui est rempli de fleurs et qui déborde de tous les côtés, quoiqu'elle en porte les coins dans sa bouche et qu'elle le serre avec ses mains, sentir que votre vie est liée à cette vie-là et que cela est un organe particulier de votre âme : NON. Si tu entends par aimer vouloir prendre de ce double contact la mousse qui flotte dessus sans remuer la lie qui peut être au fond... pouvoir vivre l'un sans l'autre..., vivre comme on vit... avec un fauteuil de plus pour y poser votre cœur les jours de fatigue : OUI. Pour moi l'amour est un lit où on met son cœur pour le détendre. Or, on ne reste pas couché toute la journée. Toi, tu en fais un tambour pour régler le pas de l'existence ! Non, non, mille fois non ! » (II, 1-2) (30).

Par conséquent les artistes devraient s'aimer en fonction de l'art :

« Aimons-nous donc *en l'art*, comme les mystiques s'aiment *en Dieu*... Que toutes les autres chandelles de la vie (qui toutes puent) disparaissent devant ce grand soleil » (III, 294).

(29) C'est ainsi qu'il lui écrit : « Il faut que je te gronde d'une chose qui me choque et me scandalise, c'est du peu de souci que tu as de l'art maintenant. De la gloire, soit, je t'approuve, mais de l'art, de la seule chose vraie et bonne de la vie, peux-tu lui comparer un amour de la terre, peux-tu préférer l'adoration d'une beauté relative au culte de la vraie ? » (I, 306).

(30) Flaubert se servit de cette dernière image dans un des brouillons de *Madame Bovary*, puis la supprima. On y lit qu'Emma s'étendait de toute sa longueur sur le souvenir de Léon, « comme quelqu'un de bien las sur un divan élastique ». Voir aussi II, 366, pour une image semblable mais bien plus osée.

« Sais-tu que je t'aime bien de ce nom de Muse où je confonds deux idées ? C'est comme dans la phrase de Hugo (dans sa lettre) : « Le soleil me sourit et je souris au soleil. » La poésie me fait songer à toi, toi à la poésie » (III, 165).

« Tu m'as dit : « ...Je ferai quelque chose de beau, dussé-je en crever. » ...Reste toujours ainsi... C'est par là surtout que tu seras mon épouse *légitime* et fatale » (III, 9).

Flaubert finit par déclarer : « Je n'ai jamais pu emboîter Vénus avec Apollon » (VI, 116), et désormais on peut être sûr que ce ne sera pas Apollon qui souffrira du divorce. Il conseille à Feydeau ou à Maupassant de réserver leurs débauches pour le style, de se ruer sur leur encrier, et de ne pas perdre leur génie dans l'abîme « processions » ou « entretiens mythologiques » (IV, 312).



C'est en suivant de tels chemins que Flaubert arrive à la conception que le bonheur est l'ennemi du beau. Se brider l'imagination et le cœur pour atteindre dans ses œuvres l'impersonnalité de Dieu et se sevrer dans la vie des jouissances que « le bourgeois » considère comme nécessaires, voilà un luxe qui se paie cher. Et cependant une telle discipline étant absolument indispensable, le véritable artiste se l'infligera coûte que coûte : « Périssent les Etats-Unis plutôt qu'un principe » (IV, 311) ; « les Grecs du temps de Périclès faisaient de l'art sans savoir s'ils auraient de quoi manger le lendemain. Soyons Grecs » (VI, 151) ; « une âme se mesure à la dimension de son désir comme l'on juge d'avance les cathédrales à la hauteur de leurs clochers » (III, 201) ; avoir plus de mal en composant, c'est peut-être voir plus loin, « on peut juger du poids d'un fardeau par les gouttes de sueur qu'il vous cause » (III, 206).

Les souffrances de l'artiste sont non seulement inévitables, elles sont surtout souhaitables, nécessaires à la formation esthétique (31) ; il faut être à jeun pour chanter les bouteilles (*Ed. sent.*, 267) ; « celui qui veut guérir les plaies des hommes s'habitue à leur odeur et le marin se durcit les mains à tenir l'aviron » (*Ed. sent.*, 245).

Les bois de haute futaie grandissent sous le vent et poussent à travers le silex, tandis que les espaliers crèvent en plein soleil

(31) Comme de Vigny, Flaubert voit dans la souffrance une nécessité morale : « à force de s'élargir pour la souffrance, l'âme en arrive à des capacités prodigieuses... Les larmes sont pour le cœur ce que l'eau est pour les poissons », etc. (I, 202).

(III, 375-376) ; il faut apprendre à consommer peu d'air pour mieux respirer sur les grands sommets (I, 172) ; « un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes » ; donc « nous nous sommes arraché du ventre un peu de tripes que nous servons aux bourgeois. Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture » (IV, 305) (32). L'artiste doit nourrir la postérité de son cœur, faire comme les Amazones qui s'écrasaient les seins pour mieux tirer de l'arc (V, 347) ou comme Héraclite qui se creva les yeux pour mieux voir le vrai soleil (III, 399).

« Enfin, au point de vue du style, il faut retourner tous les mots, sur tous leurs côtés, et faire comme les pères spartiates, jeter impitoyablement au néant ceux qui ont les pieds boiteux ou la poitrine étroite » (IV, 42).

Quelquefois l'idée oscille à travers une ou plusieurs images longuement et inégalement soutenues ; l'expression y devient mystique et l'écrivain apparaît comme une espèce de martyr dont la récompense est d'avoir vu le ciel. Deux passages de ce genre sont à retenir, mais il faudrait ici se contenter de n'en citer qu'une partie :

« Si vous voulez à la fois chercher le Bonheur et le Beau, vous n'atteindrez ni l'un ni l'autre, car le second n'arrive que par le sacrifice ; l'art, comme le Dieu des Juifs, se repaît d'holocaustes. Allons, déchire-toi, flagelle-toi..., avilis la matière, crache sur ton corps..., tu seras seul, tes pieds saigneront... tu rouleras perdu dans la foule avec cette petite lueur à l'horizon. Mais elle grandira... comme un soleil, les rayons d'or te couvriront la figure, ils passeront en toi, tu seras éclairé du dedans, tu te sentiras léger et tout esprit, et après chaque saignée la chair pèsera moins » (III, 306).

« Rien ne s'obtient qu'avec effort, tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l'huître et le style peut être l'écoulement d'une douleur plus profonde... N'est-il pas... d'une œuvre d'art à accomplir comme d'une grande montagne à escalader ? Dur voyage qui demande une volonté acharnée ! D'abord on aperçoit d'en bas une haute cime : dans les cieux elle est étincelante de pureté, elle est effrayante de hauteur !... On part, mais... le sommet grandit, l'horizon se recule, on va par les précipices, les vertiges et les découragements, il fait froid ! et l'éternel ouragan des hautes régions vous enlève jusqu'aux derniers lambeaux de votre vêtement... Quelque-

(32) Ce passage d'une lettre à Feydeau, en 1859, et pris d'un inédit de la dernière édition, est très significatif, indiquant de nouveau que « Madame Bovary, c'est moi », et montrant que Flaubert devait être de l'avis de Taine que « sous la coquille il y avait un animal, et, sous le document, il y avait un homme » (Introduction à *l'Histoire de la littérature anglaise*). On pense au pélican de Musset et par contraste aux *Montreurs* de de Lisle.

fois pourtant, un coup des vents du ciel arrive et dévoile à votre éblouissement des perfections... merveilleuses!... une brise olympienne emplit nos poumons... Puis le brouillard retombe et l'on continue à tâtons... N'importe! mourons dans la neige, dans la blanche douleur de notre désir, au murmure des torrents de l'Esprit et la figure tournée vers le soleil » (III, 342).

En un mot, l'histoire des Arts n'est qu'un martyrologe (III, 306) ; on pourrait appeler les artistes les « gladiateurs modernes » (33). « Il faut que nous amusions, dussions-nous en crever ! » (V, 326), et à Feydeau dont la femme est mourante, Flaubert écrit en 1859 les lignes navrées et navrantes qui suivent :

« Pauvre petite femme ! C'est affreux ! Tu as et tu auras de bons tableaux et tu pourras faire de bonnes études ! C'est chèrement les payer. Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre cœur. La race des gladiateurs n'est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies » (IV, 340).

Le martyr un peu imaginaire où la souffrance devient une sorte de suprême volupté, puisque, au milieu de magnifiques flamboiements plus éblouissants que brûlants, le supplicié voit se dévoiler la vision du Paradis, voilà qui est très beau et très émouvant. Mais quand le supplice est à petit feu, avec plus de fumée âcre que de fusées bariolées, et que cela dure toute une vie, alors bien souvent le pauvre martyr laisse échapper des gémissements ou même des cris.

Tel était le cas de Flaubert dont personne ne pourrait mettre en doute la réalité des souffrances causées, en partie du moins, par l'art, et c'est le plus souvent sous forme imagée, sans souci de poétisation, qu'il se lamente.

On tremble devant un nouveau sujet comme devant une femme désirée qui va céder, mais surtout, on a d'avance mal au cœur comme à la perspective d'une visite chez le dentiste ou d'un long et rude voyage (IV, 214 ; V, 30).

Une fois embarqué dans une œuvre, l'écrivain a des luttes bien autrement terribles : sa pauvre chaloupe, ou plutôt sa galère, risque d'être vite engloutie (I, 349 ; III, 279) ; il y a des Charybde et des Scylla à passer, des rochers de Sisyphe à rouler, l'art est une muraille de marbre, escarpée et par conséquent pleine de

(33) C'est le titre d'un livre que Bouilhet avait projeté d'écrire, et dont Flaubert écrit en 1874 : « Je comprends maintenant la profondeur de son idée » (éd. 1910, V, 326). C'est là une idée et une image chères à Gautier. Rappelons pour mémoire que dans le *Melaenis* de Bouilhet (1857), dédié à Flaubert, il est question d'un poète-gladiateur.

précipices, de sorte qu'on a des vertiges, on se sent les jarrets fatigués et la poitrine étroite : en essayant d'y monter à pic on tombe sur les rochers ou dans les fanges du découragement (34). Voilà des images assez banales. Plus intéressantes sont les suivantes, dont deux inspirées par son voyage en Grèce :

« Quel lourd aviron qu'une plume et combien l'idée, quand il la faut creuser avec, est un dur courant » (II, 326).

« Je suis un pèlerin de la Terre Sainte et je me suis perdu dans les neiges du Parnasse, ce qui peut passer pour un symbolisme » (IV, 165).

« Nous avons vu de loin le Mont Olympe. En sera-t-il toujours ainsi ? Ne le verrai-je jamais que de loin ? Stéphany pourtant nous mènera au Parnasse. Sais-tu sur quoi on y monte ? sur des mulets, pas même sur des chevaux. Ce qui porte oreilles longues est seul capable de le graver » (II, 248).

Carthage le tuera : il est comme un crapaud écrasé par un pavé, comme un chien étripé par une voiture, comme un morviau sous la botte d'un gendarme (V, 448) ; il lui faut gouverner sa plume « comme les mauvais chevaux qui refusent, on les serre de toute sa force à les étouffer et ils cèdent » (III, 339) ; il a la tête en feu comme après de longs jours passés à cheval ; c'est qu'il a rudement chevauché sa plume (III, 364), et une fois renfourché son dada, il se demande : « Fera-t-il encore des faux pas à me casser le nez ? a-t-il des reins plus solides ? » (IV, 27). A la longue, il se trouve fatigué comme un âne, fourbu comme une vieille rosse (éd. 1910, V, 504) ; « aide-toi et le ciel t'aidera », dit la fable, pourtant le style est une charrette de moellons bien lourde à desembourber (III, 277), une meule usante (III, 364) ; on est broyé sous son poids, brisé comme si l'on sortait d'un engrenage (IV, 332) ; souvent le fil casse et la bobine semble dévidée, on se décourage puisque l'on n'est pas un métier à filer du coton (II, 236) ; et d'autres soucis s'ajoutant à ceux du style, Flaubert finit par se sentir délabré, démoli, on a tant frappé sur sa pauvre cervelle que « le grand ressort en est cassé » ; car « on n'emploie pas un rasoir à fendre du bois, ni un cheval de course à charrier des moellons. Les machines délicates se détériorent plus facilement que les grossières. Je me sens ébréché et fourbu » (éd. 1910, V, 370, 384, 504, 506).

Flaubert vit comme une barrique, et quand il tape sur lui « ça

(34) II, 383 ; éd. 1910, V, 465 ; III, 342 ; II, 363, etc.

sonne creux » (IV, 107) ; il arrive à être « sec comme un caillou, vide comme un cruchon sans bière », triste comme un tombeau, bête comme un pot (IV, 208) ; il se définit « un homme abruti d'art, continuellement affamé d'un idéal qu'il n'atteint jamais, dont la sensibilité est plus aiguisée qu'une lame de rasoir et qui passe sa vie à battre le briquet dessus pour en faire jaillir des étincelles » (III, 399) ; et il affirme qu'il a « gueulé », « hurlé comme un gorille » à tel point que sérieusement il a des douleurs dans les poumons : « quelque jour je me ferai éclater comme un obus. On retrouvera mes morceaux sur ma table » (éd. 1910, V, 413), prophétie terrible qui se réalisa très exactement quatre ans plus tard. En écrivant *Madame Bovary* dont le sujet même lui déplaisait, Flaubert était « comme un homme qui jouerait du piano avec des balles de plomb sur chaque phalange » (III, 3), et dans une page de ce livre l'auteur intervient pour déclarer que « la parole humaine est un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser des ours, quand on voudrait attendrir les étoiles » (*Bov.*, 264).

Naturellement les images tirées de l'homme représentent surtout l'idée de l'accablement, de la souffrance, de la maladie. De bonne heure Flaubert commence à s'appeler le surnuméraire, « vieux scheick », ganachon, momie, le Préhistorique, le vieillard de Cro-Magnon, et finit par annoncer qu'il est tellement agacé par *Bouvard et Pécuchet* qu'il va dépasser Cro-Magnon et devenir Neerdenthal ! (éd. 1910, V, 136, 546, 548, 572, 86, 472 432, 544, 551, 451, 469, 472, 536, 550, etc.).

Souvent en composant il est tellement énervé que c'est comme s'il avait des lames de canif dans les ongles (III, 338) ; une interruption inattendue lui fait l'effet d'un coup de poignard qui lui traverse l'âme (III, 69) ; souvent il a des nausées littéraires, des envies de vomir, et « le dégobillage » de son embêtement devient de plus en plus fréquent (IV, 335). Son procès lui donne une courbature physique et morale (IV, 161) ; il s'appelle un déchiré, un écorché (éd. 1910, IV, 211 ; V, 329 ; éd. 1910, V, 319) ; la composition est pire que les clous (V, 208), il en résulte des coliques d'amertume (I, 369). La littérature est un ulcère, un vésicatoire qui le démange et il se gratte jusqu'au sang (III, 25, 345) ; sa rage de travail est une dartre, « je me gratte en criant. C'est à la fois un plaisir et un supplice » (VI, 2) ; enfin, tandis que les autres s'amusent, Flaubert « reste comme Job sur son fumier, à gratter ma vermine, à retourner mes phrases » (IV, 405). On remarquera qu'une bonne partie de ces images se trouve dans la dernière par-

tie de la *Correspondance*, où la fatigue dépasse souvent de loin la joie de créer.



Donc la devise de l'artiste doit être *per aspera ad astra*, sans doute, mais ses souffrances ne restent pas moins terribles. Et si après tout le martyre est vain ? si l'holocauste est offert à un faux dieu et surtout si l'on est martyr sans être Elu, sans avoir reçu la force, le génie, la grâce qui permettent de monter au Ciel ?

Comme tous les croyants, Flaubert a parfois douté de sa religion. Déjà l'auteur de *Smarh* ne s'écrie-t-il pas : « O l'art, l'art, déception amère, fantôme sans nom qui brille et vous perd » (I, 38) ; et dans la première *Education sentimentale* ainsi que dans la *Correspondance* de la période de *Madame Bovary*, on entend çà et là comme un râle d'agonisant qui doute et regrette ses sacrifices. L'Art n'est peut-être qu'un ballon rempli d'air, une chimère enragée et vorace (*Ed. sent.*, 120 ; III, 338, IV, 50).

Mais même ses blasphèmes apparents ne se réduisent-ils pas à un doute sur sa propre valeur, sur la force de ses propres ailes, sur sa « vocation » ? Au milieu de ses plus grands découragements, il n'oublie pas qu'il y a des colosses. Seulement, l'auteur de *Salammbô* hésite à publier à la même époque que paraissent les *Misérables* : « Ma pauvre chaloupe, mon pauvre petit joujou, sera écrasé par cette trirème, par cette pyramide » (IV, 459).

D'Egypte il écrit : « L'éternel « à quoi bon ? » répond à tout et clôt de sa barrière d'airain chaque avenue » (II, 201) ; « à force de parcourir tant de ruines, on ne pense pas à se dresser des bicoques ; toute cette poussière vous rend indifférent à la renommée » (I, 162).

A ces deux idées s'en ajoute une troisième, d'une tout autre nature. Flaubert aimait à répéter les paroles d'Epictète : « Cache ta vie », principe qui s'accorde admirablement bien, on l'a vu, à la fois avec son dogme de l'impersonnalité de l'artiste, et son opinion du public, qui ne comprend que le médiocre et le mauvais. La publication représentant une sorte de prostitution, logiquement l'artiste se respectera assez pour ne pas publier, et cela quand même il aurait du génie. On sait que pendant longtemps Flaubert a pris très au sérieux cette idée ; il l'a exprimée dans plusieurs passages curieux :

« ... ma muse (quelque déhanchée qu'elle puisse être) ne s'est point encore prostituée, et j'ai bien envie de la laisser crever vierge, à voir toutes ces véroles qui courent le monde... « Si tu cherches à plaire, te voilà déchu », dit Epictète ; je ne déchoirai pas » (II, 421).

« C'est étonnant comme je suis pudique... Ma répugnance à la publication n'est, au fond, que l'instinct que l'on a de cacher [...]. Vouloir plaire, c'est déroger... Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi comme un sauvage fait de son cheval. Ce sont ces pauvres pages-là qui m'ont aidé à traverser la longue plaine. Elles m'ont donné des soubresauts, des fatigues aux coudes et à la tête. Avec elles j'ai passé des orages, criant tout seul dans le vent et traversant, sans m'y mouiller seulement les pieds, des marécages où les piétons ordinaires restent embourbés jusqu'à la bouche » (II, 385).

« Je ne veux rien publier... Je ne suis pas le rossignol, mais la fauvette au cri aigu qui se cache au fond des bois pour n'être entendue que d'elle-même... Ma phrase m'ennuie moi-même, et si je garde celles que j'ai écrites, c'est que j'aime à m'entourer de souvenirs, de même que je ne vends pas mes vieux habits » (I, 233).



Si on ne publie pas, on peut tout au moins continuer d'écrire. Mais quel est le dieu intérieur qui pousse un Flaubert à écrire, puisqu'il doute parfois même de l'art ; puisque pour lui le vrai but de l'art doit être le Beau, le Beau éternel, et que rares sont ceux qui y parviennent, puisque personne n'a le droit de conclure ou de poser en « homme utile », puisqu'enfin « la vie humaine est une si triste boutique » ?

Les dernières images ci-dessus laissent entrevoir la réponse qui, dans les lignes suivantes, ne manque pas de netteté :

« L'art n'a point d'autre but pour les gens d'esprit que d'en escamotter (35) le fardeau et l'amertume » (V, 146).

Nous voilà loin, du moins en apparence, de l'idée religieuse qu'on a suivie jusqu'à maintenant. Mais pas pour Flaubert, qui conçoit le mysticisme comme une autre sorte d'égoïsme supérieur :

« Je crois qu'il y a en moi du Tartare et du Scythe, du Bédouin, du Peau-Rouge. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il y a du moine. J'ai toujours beaucoup admiré ces bons gaillards, qui vivaient solitaire-

(35) Flaubert ajoute : « C'est-il une faute d'orthographe que d'écrire escamotter avec deux t ? Escamotez-en un alors, »

ment, soit dans l'ivrognerie ou dans le mysticisme ; cela était un joli soufflet donné à la race humaine, à la vie sociale, à l'utile, au bien-être commun » (III, 396-397).

On est ici en présence d'une de ces oppositions qui abondent dans le tempérament de Flaubert, et qui sont parfois plus frappantes que réelles. Toutefois le plaidoyer en faveur de l'art conçu comme évasion a trouvé une si large place dans les images de la *Correspondance*, du commencement à la fin, qu'il est permis de penser que son inspiration n'est pas seulement l'amour du paradoxe et de la boutade. Dans quelques-unes des évocations que l'on lira tout à l'heure, l'exaltation des droits de l'écrivain, qui vont jusqu'à l'orgie littéraire et imaginative, jusqu'à la vengeance de l'auteur contre la vie et contre le bourgeois, donne à penser que l'art pour l'art ressemble étrangement à l'art pour l'artiste :

« Parmi les marins il y en a qui découvrent des mondes... ceux-là sont les maîtres..., d'autres... capturent, s'enrichissent et s'engraissent..., d'autres... tâchent d'attraper dans leurs filets des saumons pour les gourmets et de la morue pour les pauvres. Moi je suis l'obscur et patient pêcheur de perles qui plonge dans les bas-fonds et qui revient les mains vides et la face blémie. Je passerai ma vie à regarder l'Océan de l'Art où les autres naviguent ou combattent, et je m'amuserai parfois à aller chercher au fond de l'eau des coquilles vertes ou jaunes dont personne ne voudra, aussi je les garderai pour moi seul et j'en tapisserai ma cabane » (I, 360).

L'art peut être trompeur, dit Flaubert, mais mensonge pour mensonge, fantôme pour fantôme, folie pour folie, il faut choisir le moins menteur, le plus noble, et cette illusion supérieure, c'est l'art, parce que l'artiste peut créer un autre monde, vivre dans ses phrases et ainsi oublier son méprisable moi et son haïssable voisin (36). A Feydeau qui vient de perdre sa femme, il écrit : « Acharne-toi sur une idée ! ces femmes-là au moins ne meurent pas et ne trompent pas » (IV, 343). Pour lui, si le travail coûte de grandes amertumes, « mieux vaut deux verres de vinaigre et un verre de vin qu'un verre d'eau rougie » (I, 191) ; « l'amour du Beau m'a conservé comme le vinaigre fait aux cornichons » (*Math.*, 214).

« Travaille, travaille, écris », dit-il à son ami Alfred Le Poittevin, « c'est là le meilleur coursier, le meilleur carrosse pour se

(36) Voir I, 232 ; II, 443 ; IV, 268 ; V, 280.

voiturer dans la vie... Fais comme moi, romps avec l'extérieur, vis comme un ours blanc » (I, 191-192). Puisqu'on ne peut pas décrocher le soleil, et que les jouissances de la chair trompent, il faut que l'artiste vive dans une atmosphère spéciale, loin du commun des gens, couché sur des peaux de tigre, dans la serre chaude idéale, ou dans le palais de l'Art, les portes fermées sur le monde profane et les candélabres tous allumés (II, 70 ; IV, 148). « Il faut se faire des harems dans la tête, des palais avec du style, et draper son âme dans la pourpre des grandes périodes » (III, 352) ; il faut rester seul dans ses rêves « comme une bayadère dans ses parfums » (II, 396), vivre au haut de sa tour d'ivoire ou de sa pyramide où il fait froid quelquefois, mais où l'on se sent près des étoiles et d'où l'on peut cracher sur le bourgeois, sans risquer d'entendre les dindons d'en bas (II, 396, 428 ; III, 54-55, 240, 241 ; V, 328-329, 153, 197 ; VI, 280, etc.).

Enfin, voici deux images assez curieuses qui expriment le besoin impératif qu'il éprouve de contempler et d'atteindre le Beau :

« Tu me parles des chauves-souris d'Égypte, qui, à travers leurs ailes grises laissent voir l'azur du ciel ; faisons donc comme je faisais ; à travers les *hideurs* de l'existence, contemplons toujours le grand bleu de la poésie, qui est au-dessus et qui reste en place, tandis que tout change et tout passe » (III, 144).

« Je suis comme l'Égypte : il me faut pour vivre la régulière inondation du style. Quand elle manque, je me trouve anéanti comme si toutes les sources fécondantes étaient rentrées en terre, je ne sais où, et je sens par-dessus moi passer d'innombrables aridités qui me soufflent au visage le désespoir » (IV, 42).

★★

Si pour Flaubert le but de l'art n'est point dans le domaine moral, les développements métaphoriques ci-dessus sembleraient bien indiquer qu'il n'est pas exclusivement dans le domaine esthétique non plus. Toutefois, on peut en même temps pratiquer l'Art pour l'Art et l'Art pour l'Artiste, pourvu que le premier garde sa place de prestige. Le poète peut vivre avec profit pour l'art, dans sa tour d'ivoire, à condition que les bayadères et la pourpre des grandes périodes ne fassent pas comme les chauves-souris qui obscurcissent aux yeux du poète le grand bleu de la poésie. C'est certainement cette harmonie entre les deux buts que le Flaubert des grandes œuvres a toujours cherché à réaliser, mais le vieil homme épris d'orgies littéraires n'a jamais dépassé et tout échevelé s'est souvent dressé pour réclamer impé-

rieusement son dû sans recevoir satisfaction, bien souvent du reste, dans la forme définitive des grandes œuvres.

La dignité austère de l'Art est rudement secouée par le Flaubert qui affirme écrire pour lui seul, comme on joue du violon ou aux dominos, comme on fume, comme on dort, afin que la vie ne lui soit pas trop à charge, et puisque l'art au bout du compte n'est peut-être pas plus sérieux qu'un jeu de quilles (IV, 324) (37).

On se rappelle aussi que la littérature est une démangeaison, un vésicatoire, un exutoire, une dartre que l'on gratte.

À plusieurs reprises et surtout à l'époque de *Bouvard et Pécuchet*, l'auteur de *Madame Bovary* se met au niveau de son Binet, artiste en ronds de serviettes, et il continue logiquement en disant qu'il faut peindre sans se soucier de la composition des couleurs ni de la dimension des toiles (III, 68). Enfin, de là il n'y a qu'un pas aux affirmations nombreuses que, puisqu'on est malade dès qu'on pense à soi, puisqu'on doit s'occuper de l'art pour ne pas crever d'ennui (VI, 378), la littérature n'est pas autre chose qu'un délire, qu'une orgie où l'on se grise en buvant de l'encre, puisque le nectar des dieux manque, et où le travail entêté engourdit l'âme mieux que l'opium (38).

Si à Maupassant il dit que « la Muse est encore la meilleure garce » (éd. 1910, IV, 337), l'intention de donner libre essor à la verve de l'artiste sans se préoccuper du résultat est comparée aux orgies de l'amour dans des lettres bien rabelaisiennes de style et de pensée, adressées à Bouilhet, dont une est écrite en langage du seizième siècle (39). « Aïmons, aïmons; qu'importe l'enfant dont accouchera la Muse », dit-il dans une des lettres, et, quant à l'autre, on ne peut que plaindre « ceste tant robuste pucelle qui ha nom Muse » de tous les exercices auxquels elle est soumise.

Ce sont de vrais cris du cœur que tous ceux-là, à n'en pas douter, et assez nombreux pour ne pas être négligeables. On verra plus loin que, même dans les grandes œuvres, l'attitude glorifiée dans ces images fait éruption çà et là. Mais ne faut-il pas y

(37) IV, 324 ; II, 355, 40, 329.

(38) V, 20, 51 ; II, 304 ; IV, 277, 442, 432, 194, 196 ; VI, 2, 239 ; II, 314.

(39) II, 235 ; III, 73 ; cf. Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, p. 36. Il y a un certain nombre de parallèles entre des images de la *Correspondance* et d'autres dans ce roman et certains poèmes de Gautier. N'empêche qu'Edmond de Goncourt exagère en attribuant les paradoxes de Flaubert à l'influence de Gautier. Voir *Journal*, t. VI, p. 33.

entendre plutôt la voix plaintive d'un regret profond ? En tout cas la plupart de ces passages étaient écrits précisément aux époques où il proclame l'importance de l'impersonnalité de l'artiste, pendant la composition de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale*. Jamais « l'art pour l'artiste » ne signifiait dans sa pensée l'art facile, et, à de rares exceptions près, il a constamment essayé de fondre l'art pour l'artiste dans l'art pour l'art, sans déroger à la souveraineté de celui-ci. La scène d'amour dans la forêt, au chapitre IX de *Madame Bovary*, lui a coûté de grands efforts et les valait bien, et si l'auteur y est présent, du moins il se tient discrètement caché derrière les arbres, et cependant les délices que lui a inspirées cette scène se trouvent exprimées en une image qui semblerait refléter une attitude diamétralement opposée à celle qui a réellement présidé à la composition de ce chapitre :

« Chantons Apollon comme aux premiers jours, aspirons à pleins poumons le grand air froid du Parnasse, frappons sur nos guitares et nos cymbales, et tournons comme des derviches dans l'éternel brouhaha des formes et des idées » (III, 405).

Et dans le long passage des Poètes et Baladins de la première *Tentation*, le pessimisme de l'auteur inspire une curieuse glorification du clinquant et du faux (40), son tempérament exalte les emportements désordonnés, mais sa probité et son expérience d'artiste lui font reconnaître la nécessité de travailler avec science, précision et patience, et de souffrir, le tout développé de sorte que l'on croirait possible une synthèse logique des trois tendances. Nous ne donnons ici qu'une faible partie des images du passage :

« Comme on fait d'un vaisseau dans lequel on chasse des pointes à coup de maillet, dont on flambe les bois, que l'on resserre avec des vis, nous nous sommes enfoncé dans l'âme un tas de choses dures et nous l'avons cerclée avec du fer pour qu'elle file droit dans ses voyages... Tout en buvant de l'eau, nous ajustons des rimes sur le vin et les festins, et nous n'avons pas d'amour, nous qui faisons rêver d'amour... Si notre cœur tout vide bondit comme un ballon gonflé, c'est qu'il se soulève aux moindres brises, n'ayant rien qui le ramène à terre... Les faux diamants brillent mieux que les vrais ; les maillots roses valent les cuisses blanches... Nous chantons, nous crions, nous rions, nous pleurons... l'idée se bombe... La pluie des

(40) Il faut reconnaître que ce n'est pas nécessairement l'auteur qui parle dans ce passage, mais il y est bien question de tendances opposées faciles à apercevoir dans le tempérament et les idées de Flaubert lui-même.

gouttières a coulé le long de nos dos, tout le désespoir de la vie a ruisselé sur notre âme... Ohé ! ohé !... tournons, tournons sur nos chevaux de manège, qui galopent sans bride et ruent du sable à la face du peuple applaudissant. L'idée, comme eux, avec des pompons roses à la crinière, nous porte sur sa croupe où nous restons debout. Lançons-nous en l'air comme nos boules de cuivre, et que notre âme, partant avec nos cris, s'envole bien loin dans une hurlée titanique. Ohé ! ohé ! (*Tent.*, 384-386).



Sans oublier l'existence de cet autre Flaubert, écrivain échevelé et orgiaque qui restait assez vivace pendant toute sa carrière pour menacer souvent la paix du dieu de l'impassibilité artistique, on peut terminer cette revue des images consacrées aux divers aspects de l'art en examinant quelques idées du grand écrivain sur l'importance du style en littérature et sur les qualités que ce style doit posséder.

Le but de l'art étant l'Art, c'est-à-dire le Beau, Flaubert en déduit logiquement deux credo auxquels il donne une expression métaphorique : l'idée que le sujet d'un livre n'a pas d'importance, ou plutôt que toutes les sources et tous les sujets sont bons ; et celle que la forme et le fond d'une œuvre ne sont que deux manifestations d'un seul organisme esthétique, et ne peuvent être isolés sans tuer cet organisme.

Spécialement hérétique est son rêve de faire des livres presque sans sujet, des livres « où il n'y eût qu'à écrire des phrases..., comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air » (III, 248), ou comme la terre qui se tient suspendue dans l'air sans être soutenue (II, 345).

On étudie ailleurs ce curieux passage du *Journal* des Goncourt où Flaubert affirme que dans ses romans il cherche uniquement à rendre une coloration, une nuance (41), et on comprend bien pourquoi un Baudelaire et surtout un Mallarmé l'ont aimé. Ailleurs il dit que ce qui l'intéresse dans l'histoire, c'est ce qui fait « de grands tableaux avec des fonds rouges » (I, 418) ; et il aimerait à faire « des romans dans un milieu grandiose..., des livres à grandes murailles peintes du haut en bas » (III, 337).

Pour mettre en lumière son idée que l'on peut, que l'on doit puiser sujets, images et inspiration partout, et que l'on n'a même pas besoin de se déplacer pour en trouver, il se sert d'images

(41) *Journal des Goncourt*, 17 mars 1861.

lirées surtout de la vie des plantes ou empruntées aux constructions :

« ...Tout dépend de l'exécution. L'histoire d'un pou peut être plus belle que celle d'Alexandre » (IV, 225).

« Autrefois on croyait que la canne à sucre seule donnait le sucre, on en tire à peu près de tout maintenant ; il en est de même de la poésie, extrayons-la de n'importe quoi, car elle gît en tout et partout » (III, 136).

« La poésie est une plante libre ; elle croît partout sans avoir été semée. Le poète n'est pas autre chose que le botaniste patient qui gravit les montagnes pour aller la cueillir » (I, 271).

« Personne plus que moi n'a au contraire aspiré les autres. J'ai été humer des fumiers inconnus, j'ai eu compassion de bien des choses où ne s'attendrissaient pas les gens sensibles » (II, 407).

« Mes goûts aristocratiques » me font sentir et aimer tout ce qui est beau, à travers tout... « Ramasser un denier dans l'ordure avec ses dents ». On appliquait cette figure de rhétorique aux avares. Je suis comme eux » (IV, 241).

« L'âme doit être complète en soi ; il n'y a pas besoin de graver les montagnes ou de descendre au fleuve pour puiser de l'eau. Dans un espace grand comme la main, enfoncez la sonde et frappez dessus, il jaillira des fontaines » (III, 397) (42).

« ...Ne faut-il pas connaître tous les appartements du cœur et du corps social depuis la cave jusqu'au grenier, même ne pas oublier les latrines, et surtout ne pas oublier les latrines ! Il s'y élabore une chimie meilleure, il s'y fait des décompositions fécondantes. Qui sait à quels sucs d'excréments nous devons le parfum des roses et la saveur des melons ? A-t-on compté... tout ce qu'il faut avoir avalé de miasmes..., enduré de supplices pour écrire une bonne page ? Nous sommes cela nous autres, des vidangeurs et des jardiniers, nous tirons des putréfactions de l'humanité des délectations pour elle-même, nous faisons pousser des bannettes de fleurs sur les misères étalées. Le fait se distille dans la forme et monte en haut comme un pur encens de l'esprit vers l'éternel, l'immuable, l'absolu, l'idéal » (III, 407).

L'inséparabilité de la forme et du fond d'une œuvre est une idée qui découle naturellement non seulement du but que doit se fixer l'artiste, c'est-à-dire le Beau, mais aussi du fait que non seulement chaque époque mais aussi chaque œuvre, chaque mouvement dans une œuvre, chaque situation a sa poétique spéciale. Rappelons le ventre de Sancho Pança qui fait craquer la ceinture de Vénus et les fourrures qu'il faut porter au Nord au lieu des chlamydes des anciens. Une tirade assez verbeuse et à images entassées pêle-mêle, prise de la première *Education sentimentale*,

(42) Voir aussi III, 249.

et trop longue pour être citée tout entière, montre la filiation entre les deux idées telle qu'elle existait déjà en 1845 :

« Il entra donc de tout cœur dans cette grande étude du style ; il observa la naissance de l'idée en même temps que cette forme où elle se fond, leurs développements mystérieux, parallèles et adéquats l'un à l'autre, fusion divine où l'esprit, s'assimilant la matière, la rend éternelle comme lui-même... Si chaque idée réclame un moule qui soit à sa taille ; si chaque passion, suivant l'homme où elle se produit, rend un son différent, et si le cœur humain est un immense clavier que d'octave en octave et d'accords en dissonances le penseur doit parcourir, depuis les intonations les plus sourdes jusqu'aux plus aiguës ; si chaque feu a sa flamme, chaque voix son écho, chaque angle rentrant son angle sortant ; si le fourreau est bien fait pour le glaive et le langage pour la pensée, comment niveler toutes ces hauteurs différentes... habiller du même costume... toutes ces différences essentielles d'origine, de nationalité, de siècles, d'époques ? L'étincelle qui sort de la pierre, la pâleur de la lune, la rougeur du soleil, les étoiles qui scintillent, les comètes qui flamboient, tout cela c'est la lumière, essence unique qui a des modalités différentes ; ainsi chaque œuvre d'art a sa poétique spéciale..., et celles qui sont à venir naîtront à leur tour..., étoiles différentes d'un autre monde, portions de la grande lumière dont le foyer est au sein de l'inconnu. Et vous, vous voulez... répartir au gré d'une symétrie extérieure toutes ces lueurs diverses » (O. J., III, 257-259).

A l'époque des *Mémoires d'un Fou*, Flaubert exprime l'idée que la forme doit suivre de près les contours de la pensée à la façon d'un gant ou d'un vêtement ; ensuite vient une première période de transition où la conception oscille comme dans le long passage ci-dessus, mais où déjà Flaubert fait sienne la doctrine de Boileau et de Buffon sur l'inséparabilité de la forme et du fond, du style et de l'homme. Dès cette époque, Flaubert déclare que « le style n'est qu'une manière de penser », qu'il « est autant sous les mots que dans les mots » (IV, 315, 243), donc pour lui, séparer l'expression et l'idée, c'est vouloir dissocier la chaleur et le feu (II, 423). « La forme, dit-il, est comme la sueur de la pensée ; quand elle s'agite en nous, elle transpire en poésie » (III, 8), et à ceux qui la considèrent comme un manteau, il répond que cette vieille comparaison est fausse (III, 141), que l'étude de l'habit fait oublier l'âme (IV, 211-212), qu'il faut chercher non seulement la couleur mais l'esprit de cette couleur. « la couleur comme les aliments doit être digérée et mêlée au sang des pensées » (III, 263) ; « la forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie : plus les muscles

de votre poitrine seront larges, plus vous respirerez à l'aise » (III, 141 ; cf. IV, 243).

De ces déclarations physiologiques à l'affirmation que « le style est autant l'âme que la chair d'une œuvre » (IV, 315), il n'y a qu'un pas. Enfin Flaubert est censé avoir lancé le fameux mot que Gautier aimait tant à répéter, la boutade : « De la forme naît l'idée », dont voici la vraie interprétation :

« La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'art comme à notre monde à nous il en sort la tentation, l'amour ; de même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'idée, car une idée n'existe qu'en vertu de sa forme » (321 ; cf. II, 416).



La conséquence logique de cette conception physiologique des rapports entre le fond et la forme, c'est qu'il faut soigner cette forme. Pour l'ancien romantique de Croisset, qui à l'état naturel écrivait « incorrectement », abondamment, à l'improviste, l'observation, le choix de la matière, le travail du style, la correction, l'ordre, l'enchaînement, la symétrie étaient des soucis constants.

La correction est « l'eau de Styx littéraire qui rend invulnérable » (III, 99) ; on a vu pourquoi Boileau est « une onde qui ne tarit pas » ; « quand on a un idéal net, on tâche d'y monter en droite ligne » (IV, 204), de nager sans déviation (Flaubert nageait bien) à sa rencontre :

« La continuité constitue le style comme la constance fait la vertu. Pour remonter les courants, pour être bon nageur, il faut que de l'occiput jusqu'au talon le corps soit couché sur la même ligne, on se ramasse comme un crapaud et l'on se déploie sur toute la surface en mesure, de tous les membres, tête basse et serrant les dents : l'idée doit faire de même à travers les mots et ne point clapoter en tapant de droite et de gauche, ce qui n'avance à rien et fatigue » (III, 401).

Par expérience, Flaubert éprouve que c'est là chose plus facile à proposer qu'à faire. Voici comment il critique certains passages de sa « *Bovary* », où les idées avec les métaphores ne découlent pas assez en cascades, les unes des autres (III, 53-54) :

« C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres ; il va falloir les dévisser, lâcher les joints comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent » (III, 92).

Il faut émonder le style, car souvent « les arbres de haute futaie sont encombrés de broussailles » (III, 164) ; on doit sculpter ses pensées, arriver à la phrase « finie, parachevée, limée » (IV, 75-76) ; « couler la vraie nature des choses dans un moule cicéronien » (éd. 1910, V, 414), atteindre la perfection simple de l'Acropole.

« Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur... en contemplant un mur nu de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe ? (Je parle en platonicien) » (éd. 1910, IV, 252).

Flaubert aime à citer le mot de Vauvenargues que « la correction est le vernis des maîtres » ; au côté « gueulard » de sa nature il met un corset ; il faut ficeler, serrer les phrases comme des andouilles, enlever chaque pli grammatical, éviter le tissu lâche, et les taches sur les manteaux de pourpre du style, enlever la graisse et les scories, « boucher les trous du plan, torcher les phrases... et ressemeler les périodes mollasses qui bâillent par le milieu comme une botte décousue » (43). Il en est en style comme en musique : « ce qu'il y a de plus beau et de plus rare, c'est la pureté du son » (II, 471).

Pour distinguer nettement entre l'ornement et le style, Flaubert aime à répéter : « les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier » (III, 322) (44).

S'il ne se sert que rarement du cliché romantique de « couleur locale », il parle fort souvent de la « couleur », ce qui indique quelquefois le style approprié au sujet, quelquefois la nature du sujet, le plus souvent tous les deux. Il a souvent des doutes sur l'agencement de ses romans, rarement sur la « couleur » (45),

(43) III, 79 ; II, 400 ; IV, 283-4 ; III, 27 ; IV, 301 ; IV, 227 ; IV, 115.

(44) Voir d'autres versions de cette image, II, 344 ; III, 400.

(45) II, 253, 284 ; IV, 200. Flaubert répète souvent que ce qui importe surtout, c'est que tout soit dans la couleur précise du récit (I, 168 ; II, 218 ; III, 163, 233 ; IV, 454, etc.).

ce qui est un mérite, car « la couleur où je trempe est tellement neuve pour moi » (II, 326), et si *Madame Bovary* est réussi « ce sera très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés » (II, 351).

Enfin voici quelques images tirées du corps humain : « Plus les chevelures sont peignées, plus elles sont reluisantes » (III, 52); quand on a de jolies mains il faut les soigner, et les critiques littéraires connaissent peut-être « l'anatomie d'une phrase, mais certes, ils n'entendaient goutte à la physiologie du style » (III, 36) (46).

Mais pour Flaubert le vrai style, le style éternel, n'était pas simplement une question de science, de poli et de symétrie. Pas de vrai style sans variété, sans sève, sans force volcanique, sans coups de poing, sans muscles, sans cœur, sans sang :

« Ah ! bonnes époques tranquilles, bonnes époques à perruques, vous viviez d'aplomb sur vos hauts talons et sur vos cannes ! mais le sol tremble sous nous. Où prendre notre point d'appui, en admettant même que nous ayons le levier ? Ce qui nous manque à tous, ce n'est pas le style ni cette flexibilité de l'archet et des doigts désignés sous le nom de talent. Nous avons un orchestre nombreux, une palette riche, des ressources variées. En fait de ruses et de ficelles, nous en savons beaucoup plus qu'on n'en a jamais su. Non, ce qui nous manque, c'est le principe intrinsèque. C'est l'âme de la chose... Nous prenons des notes, nous faisons des voyages, misère. Nous devenons savants, archéologues, historiens, médecins, gnaïfs et gens de goût... Mais le cœur ? la verve, la sève... » (II, 202).

« L'on te souhaite un four. Or il faut que ce soit un volcan » (IV, 290); plus de tartines, des barres d'airain, mosieu » (IV, 318); « les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et courir depuis l'oreille jusqu'aux sabots. La vie ! la vie !... on peut juger de la bonté d'un livre à la vigueur des coups de poing qu'il vous a donnés et à la longueur du temps qu'on est ensuite à en revenir. Aussi comme les grands maîtres sont excessifs, ils vont jusqu'à la dernière limite de l'idée ; les bonshommes de Michel-Ange ont des câbles plutôt que des muscles, dans les bacchanales de Rubens on pisse par terre » (III, 282); « j'aime pardessus tout la phrase nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée : j'aime les phrases mâles et non les phrases femelles, comme celles de Lamartine. » (I, 153); « j'aime les œuvres qui sentent la sueur, celles où l'on voit les muscles à travers le linge et qui marchent pieds nus » (III, 323).

« L'âme d'un Véronèse... s'imbibait... de couleurs comme un mor-

(46) M. Dumesnil dans son intéressante discussion des images physiologiques chez Flaubert utilise cette métaphore double comme exemple de la grande justesse de cette espèce de comparaison chez Flaubert (*Flaubert, etc.*, p. 270).

ceau d'étoffe plongé dans l'étuve bouillonnante d'un teinturier » (III, 358).

Enfin, le style rêvé auquel Flaubert aspirait était une combinaison de symétrie, de poli et de puissance. Parlant de la scène des comices, il écrit que « si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. *Il faut que ça hurle par l'ensemble* » (III, 365), et ailleurs il recommande à Feydeau d'écrire « transcendantalement » : « Que ce soit lisse comme un marbre et furieux comme un tigre » (IV, 311). Pour Flaubert, ce qui manque au talent comme au caractère de Leconte de Lisle, « c'est le côté moderne, *la couleur en mouvement* » (IV, 15). Il est bien difficile de parvenir à un style « à la fois clair et dense comme du diamant », de créer « un tissu souple comme la soie et fort comme une cotte de mailles » (I, 387), « de faire à la fois *gras et rapide*, il le faut pourtant. Dans chaque page il doit y avoir à boire et à manger, de l'action et de la couleur » (IV, 237) ; et en parlant de la première *Tentation*, il déclare : « Je ne me contente plus de ce vin. Je le veux à la fois plus épais et plus coulant » (III, 235-6).

Il aime le style « abondant comme une cataracte et vif comme un oiseau », un style qui « reluit, bruit et résiste, qui est à la fois clair et dense comme du diamant » (IV, 397).

Flaubert anticipe sur un des principes de l'athlétisme moderne en réclamant « les phrases nettes qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité... il faut que le style soit clair comme du Voltaire, touffu comme du Montaigne, nerveux comme du La Bruyère et ruisselant de couleur, toujours » (II, 434). « Il faut être correct comme Boileau et échelonné comme Shakespeare » (IV, 46).

Voici une évocation finale de la prose rêvée qui doit être « bourrée de choses sans qu'on les aperçoive » (III, 361) et comme le soleil donner lumière et chaleur :

« J'en conçois un, moi, un style... rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu. Un style qui nous entretrait dans l'idée comme un coup de stylet, et où notre pensée enfin voyagerait sur des surfaces lisses comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière... » (II, 399).

Toutes ces citations imagées sur le style idéal nous intéressent par leur fréquence et leur variété, et encore plus par leur insistance sur un style organique, complexe et sympho-

nique. On aura bientôt l'occasion de voir si les œuvres de la grande période visent réellement un tel style, et si l'image, qui est dans le style l'élément le plus apte à être « ruisselant de couleur », contribue à atteindre ce but.

*
**

Très souvent, Flaubert tâche de préciser sous forme de figures, le style de tel ou tel écrivain ou l'effet qu'il produit sur le lecteur. En traitant de son enthousiasme pour les génies, nous avons vu dans quels termes il caractérisait leur façon de s'exprimer. Souvent le ton est moins dithyrambique, tout en marquant l'approbation de l'auteur de *Madame Bovary*.

Cet effort pour exprimer le style de ceux qu'il lisait s'est manifesté de bonne heure. Pour l'auteur des *Mémoires d'un Fou*, la poésie âpre de Byron « retentit comme les vagues de la mer » (O. J., I, 496) ; vus à travers le style de Chateaubriand, les ennuis de René sont « plus beaux et plus argentés que les rayons de la lune » (O. J., II, 177) ; le voyageur aux Pyrénées s'attarde plus volontiers sur l'appréciation du style de ceux qu'il aimait et sur l'expression de théories relatives à l'histoire de l'art, comme la *Préface de Cromwell*, que sur l'évocation des paysages qu'il traversait ; et la première *Education sentimentale* ainsi que le récit du voyage en Bretagne accusent les mêmes préoccupations.

On ne pourra s'arrêter sur une évocation du style à travers les grandes époques de la littérature française, évocation souvent très juste, et où il veut tracer « la marche ascendante du style, le muscle dans la phrase » (*Ch. Gr.*, 391), ce qui indique la conception déjà organique, à dix-neuf ans, du style.

Le passage assez verbeux que voici est de la première *Education sentimentale* :

« Il (Jules) rechercha... la variété des tons, la multiplicité des lignes et des formes, leur différence de détail, leur harmonie d'ensemble. Auparavant sa phrase était longue, vague, enflée, surabondante, couverte d'ornements et de ciselures, un peu molle aux deux bouts, et il voulait lui donner une tournure plus libre et plus précise, la rendre plus souple et plus forte. Aussi passait-il alternativement d'une école à une autre, d'un sonnet à un dithyrambe, du dessin sec de Montesquieu, tranchant et reluisant comme l'acier, au trait saillant et ferme de Voltaire, pur comme du cristal, taillé en pointe comme un poignard, de la plénitude de Jean-Jacques aux ondulations de Chateaubriand, des cris de l'école moderne aux dignes allures

de Louis XIV..., du demi-sourire de Montaigne au rire éclatant de Rabelais. Il eût souhaité reproduire quelque chose de la sève de la Renaissance, avec le parfum antique que l'on trouve... dans la prose limpide et sonore du xvii^e siècle... » (O. J., III, 257).

Dans le charme un peu spécial de Blois, le voyageur cherche « le secret des premières floraisons du grand homme (Victor Hugo), alors que sa poésie... débordait en strophes chevelues, pendantes comme des lianes, épanouissait ses métaphores comme des soleils, tressaillait en rythmes multiples et en harmonies incessantes » (*Ch. Gr.*, 10) ; la beauté de la forme humaine observée sur les grèves bretonnes inspire une intéressante évocation de l'art plastique des anciens :

« Les races antiques... ont détrem pé sur les œuvres des maîtres, la pureté de leur sang avec la noblesse de leurs attitudes. J'entends confusément dans Juvénal des râles de gladiateurs ; Tacite a des tournures qui ressemblent à des draperies de laticlave, et certains vers d'Horace ont des reins d'esclave grecque avec des balancements de hanche, et des brèves et des longues qui sonnent comme des crotales » (*Ch. Gr.*, 299).

A Combourg où « fut couvée notre douleur à nous autres, le golgotha même où le génie qui nous a nourris a sué son angoisse », Flaubert tâche de suivre « les gestations de l'idée..., les tressaillements » qui aboutissent à « l'enchantement de ce style magnifique, avec sa cambrure royale et sa phrase ondulante, empanachée, drapée, orageuse comme le vent des forêts vierges, colorée comme le cou des colibris, tendre comme les rayons de la lune à travers le trèfle des chapelles » (*Ch. Gr.*, 327).

Parfois ce n'est pas le style même que Flaubert essaye d'exprimer, mais plutôt l'effet que ce style produit. Pour l'enthousiasme qu'inspirent les génies, nous avons déjà vu un certain nombre d'images que nous pouvons rapidement compléter : la brise fraîche des grandes lectures vient enlever les exhalaisons fades de l'ennui (I, 209) (47). *L'Ane d'or* qui « sent l'encens (48) et l'urine » est un vin trop fort pour le bourgeois, mais qui plaît à l'artiste robuste (II, 432) ; le jeune écrivain de 1842 lit « du Ronsard, du Rabelais, de l'Horace, mais peu et rarement, comme l'on fait de truffes » (I, 116) ; rien n'est meilleur que de savou-

(47) Cf. « vent » (éd. 1910, V, 442) ; « brise » (IV, 193).

(48) Cf. « encens » (IV, 298).

rer, dans une dégustation rêveuse, quelque succulent poète ou grand souvenir historique (49).

A une correspondante malade d'inquiétudes, Flaubert conseille de se nourrir de Montaigne : « Etudiez-le à fond, je vous l'ordonne comme médecin » (IV, 185).

Le poème de Bouilhet, *les Fossiles*, est une vraie viande de mardi gras, un rare vin de connaisseur :

Le cuyde desia, par le loppin qu'y en connoys, que sera viande de mardy-gras, régallade de monseigneur, et y faudra estre moult riche en entendement poétique, pour en guster à lourdoys la suëve saveur, comme de Chalibon d'Assyrie, de Johannisberg de Germanie, de Chiras ès mers Indiques, que magnats seuls hument quand ils veulent entregaudy aux grandes festes et esbaltements dépenciers » (III, 73-74).

A Hugo, Flaubert adresse des lettres d'admiration qui ne sont pas moins sincères pour avoir été quelque peu habillées de gala :

« L'atmosphère est lourde de vapeurs nauséabondes. De l'air ! de l'air ! aussi j'ouvre la fenêtre et je me tourne vers vous. J'écoute passer les grands coups d'ailes de votre Muse et j'aspire comme le parfum des bois ce qui s'exhale des profondeurs de votre style... Votre poésie est entrée dans ma constitution comme le lait de ma nourrice ; tel de vos vers reste à jamais dans mon souvenir, avec toute l'importance d'une aventure... Je serre avec orgueil... cette main qui a taillé des colosses et ciselé pour les traitres des coupes amères, qui a cueilli dans les hauteurs intellectuelles les plus splendides délectations, et qui maintenant, comme celle de l'Hercule biblique, reste seule levée parmi les doubles ruines de l'Art et de la Liberté » (III, 278).

A Michelet, il écrit que l'auteur de *la Mer* est de ceux que l'on hûme, dont on se nourrit. Il a l'art d'illuminer avec un mot toute une époque ; il éblouit, il fait le tour du monde sur l'aile des condors ; en le lisant, on entend le murmure des grèves, c'est comme si l'eau salée vous cinglait à la figure, partout on se sent porté sur une grande houle (IV, 416-418) (50).

A propos de *Consuelo*, il compare George Sand à « un grand fleuve d'Amérique. Enormité et douceur » (V, 261).

(49) Voir « fruit juteux » (1^{re} Ed. sent., 99) ; « remâchant » (*Ch. Gr.*, 15) ; « fruit » (I, 57) ; « assouviissance » (II, 328).

(50) Voir aussi parmi les louanges imagées : « torrent » (V, 106) ; « sources » (III, 149) ; « Hercule... bouffon » (O. J., II, 155) ; « ombres... montagnes » (I, 177) ; « vagues » (*Ch. Gr.*, 295) ; « airs... font mal » (I, 315) ; « chatouillé... pieds » (II, 369) ; « brise d'été » (IV, 193) ; « cataracte... oiseau... diamant » (IV, 397) ; « chemin de fer » (III, 171).

Les images de feu, peu nombreuses, sont des analyses de style, celui avec « des aigrettes de feu », celui « poussé à outrance, à fusées », celui qui ressemble aux « feux de Bengale » (II, 399 ; III, 66, 320).

A la correspondance de Balzac, Flaubert préfère celle de Voltaire : « l'ouverture du compas y est autrement large » (éd. 1910, V, 438) ; quant à l'idée qu'a eue M^{me} Colet de continuer *Candide*, Flaubert s'écrie dans une image qui semble exagérée : « Il y a des œuvres tellement épouvantablement grandes... qu'elles écraseraient celui qui voudrait les porter. Armure de géant, le nain qui se la mettrait sur le dos en serait assommé avant d'avoir fait un pas » (II, 67). Il trouve la mort de Nana « michelangesque » (éd. 1910, V, 553) ; certain vers de Bouilhet est « svelte, vigoureux et bien cambré » (II, 280) ; et dans Montesquieu « il y a des phrases qui sont tendues comme des biceps d'athlète » (III, 231).



Sans parler des milliers d'expressions appliquées aux idées philosophiques, sociales, politiques, aux analyses psychologiques, aux rapports abstraits de tout genre qu'il a fallu négliger complètement en dépit de leur très grand intérêt, il y a plusieurs centaines d'images interprétant les credo et les jugements littéraires de Flaubert que nous n'avons pu citer dans cette section, faute de place, mais le plus grand nombre qui y figurent suffisent pour donner une bonne idée de la place d'honneur qu'elles occupent d'un bout à l'autre de la *Correspondance*, et combien l'image y abonde et y excelle, surtout pendant la liaison avec Louise Colet. Cette partie de la *Correspondance* contient une plus grande proportion d'images par page que les autres œuvres, sauf quelques écrits de jeunesse, et en général les pages où il y a la plus grande fréquence d'images fortes sont celles où l'écrivain développe ses dogmes et critiques esthétiques.

Quant à l'importance numérique des images mettant en relief les différentes idées littéraires, ce sont naturellement les analyses de style qui occupent la plus grande place. Parmi celles que nous avons analysées, il y en a environ quatre-vingts pour caractériser le style idéal tel que Flaubert le rêvait, un peu plus pour exprimer le bon style des écrivains qu'il affectionnait, sans compter les trente images, souvent très développées, exprimant sa vénération pour les génies et les trente autres qui exaltent l'art comme principe suprême. Le mauvais style considéré en soi est

représenté par près de soixante-dix exemples, la condamnation de l'intrusion de l'artiste dans son œuvre avec les faiblesses qui en résultent en inspire autant, et encore trente-cinq autres marquent l'attention très spéciale que Flaubert prodiguait aux critiques, aux cuistres, et aux mercenaires en littérature.

Quatre-vingt dix images consacrées à l'impersonnalité et à l'impassibilité est un chiffre très appréciable, montrant quelle importance l'écrivain donnait à ce credo, sans parler de trente autres exemples représentant la place importante et nécessaire des souffrances de l'artiste, les cent quinze images consacrées à la vie isolée de l'artiste, à son indépendance, aux rapports très limités qu'il doit avoir avec ses « semblables », et à la place subordonnée que doivent occuper amitié et amour, questions se rattachant étroitement à la doctrine de l'impersonnalité. Le principe contraire de l'art pour l'artiste inspire soixante-six images, chiffre considérable et significatif, quand on pense à l'effort constant que Flaubert faisait, à la même époque, en écrivant ses grands romans pour écarter une telle attitude. Il y a quatre-vingt-dix images exprimant ses peines et doutes. Enfin les questions du choix du sujet, des sources et des rapports organiques entre fond et forme occupent une assez grande place avec cinquante-cinq images.

Il ne faudrait pas donner une importance exagérée aux proportions qu'établissent ces chiffres. Ainsi les très nombreuses images appliquées au style ou aux peines de l'artiste sont le plus souvent des phrases, des membres de phrases, ou même des mots, tandis que le culte de l'art ou des grands écrivains, ou l'importance de l'impersonnalité et des sacrifices, ainsi que le principe opposé de l'art pour l'artiste, sont des dogmes souvent rendus par une seule image occupant de grands paragraphes de développement. Toutefois la métaphore courte est souvent supérieure à ces comparaisons à longue queue qui sont noyées parfois dans un développement vague et vacillant.

La variété des images citées dans ce chapitre indique que Flaubert savait mettre en pratique sa déclaration que l'on peut extraire du sucre de toute plante, quoique l'on y trouve autant de vitriol que de sucre. Mais il y a d'assez grandes différences entre la fréquence des différentes sources dans l'ensemble de ses écrits et celle qui, dans ce groupe d'images, traite de questions littéraires. Ce sont surtout l'homme, son corps et ses activités, ses boissons et sa nourriture, et les produits de son industrie qui occupent une position bien plus élevée que dans la distribution

moyenne, tandis que le groupe des sensations pures et des qualités physiques et le groupe de la nature ont ici une importance proportionnelle décidément diminuée.

Chacune des idées littéraires de Flaubert tend à avoir son expression métaphorique particulière, et bien que la presque totalité des lettres aient été écrites au courant de la plume, la distribution des images entre les différentes sources semble presque toujours appropriée.

Ainsi, quoique la nature ne serve guère dans l'ensemble de ces idées, elle joue le rôle principal dans les groupes d'images proclamant son culte profond pour l'art et pour les grands artistes, grâce aux nombreux exemples tirés des grandes forces de la nature, des grandes divisions de l'univers, et surtout du ciel et des montagnes. Dans ces groupes, le rapprochement entre l'art et la religion est uniquement responsable de la place élevée des activités de l'homme. Mais les images font une distinction entre l'art et le génie : l'art, c'est l'univers ou Dieu, tandis que le génie, lui, c'est une montagne, un colosse.

Le style parfait que Flaubert ambitionnait, voilà une idée dominante qui s'apparente à celle de l'art et surtout à celle du génie, et cependant ici de nouveau le genre d'image change et avec lui la distribution des images. Encore faudrait-il distinguer entre la perfection formelle qu'il faut atteindre et la virilité qui caractérise le style original et durable. Le poli, l'ordre, la symétrie ne se traduisent presque jamais en métaphores tirées de la nature si ce n'est de l'eau, tandis que plus fréquemment la sève, les forces de la nature représentent le style vivant et robuste. Dans l'expression de la première idée, la « couleur » et la plastique occupent une grande place, dans l'autre, naturellement, de telles figures n'existent point. Pour la première, représentant le côté formel du style, les produits de l'industrie doublent leur importance normale grâce aux fréquentes comparaisons avec les vêtements, tandis que pour l'autre, ce groupe a une représentation infime. Enfin l'homme avec sa force musculaire et son sang qui bat dans les veines a cinq fois plus d'importance dans ce dernier groupe que dans le premier, et les raisons n'en sont pas difficiles à deviner.

Quant au bon style tel qu'il se rencontre dans les livres que Flaubert aime, si la nature cette fois jouit d'un assez grand prestige, c'est à cause des lettres de louange un peu fleuries adressées à Hugo, à Michelet, ou à tel ou tel autre, tandis que les appréciations plus détachées s'expriment en rapprochements tirés des

sens, de l'alimentation, du corps humain et des objets manufacturés.

Enfin, en groupant ensemble toutes ces images caractérisant le bon style (celui des Boileau comme celui des Shakespeare), les sensations et qualités physiques occupent la place d'honneur en comparaison avec leur distribution normale, la nature reste nettement au-dessus de la moyenne avec de très fréquentes images de feu, de vent, d'arbres ; les constructions sont rares, les manufactures de proportion normale, les vêtements fréquents ; ces trois groupes ensemble atteignent la moyenne ainsi que les aliments. L'ensemble du groupe de l'homme et de ses activités occupe une place très inférieure, mais les images du corps humain, rendant bien la conception physiologique du style chère à Flaubert, ont doublé leur proportion ordinaire.

Le mauvais style, la petitesse, la mesquinerie, la prétention, le mercantilisme, la faiblesse en littérature ont naturellement un traitement métaphorique bien différent de celui qui est accordé au bon style. Si les critiques et les cuistres sont honorés par une proportion élevée d'images tirées des animaux, c'est grâce aux ânes, aux hannetons et aux puces. Le critique n'étant pas un homme, ce ne sont que quelques images de mouchards, de gendarmes, de prostituées et de malades qui sauvent cette source de l'oubli. Mais les produits sont en honneur, grâce aux béquilles, aux boutiques, aux « chars d'Apollon, aux bottes mal faites », etc.

La haine que l'auteur porte à l'étalage du moi en littérature s'exprime surtout en images tirées des objets manufacturés, des constructions, et des activités de l'homme, sources qui fournissent à la verve de Flaubert des métaphores allant de la cocasserie jusqu'à la grossièreté.

Le danger des emportements intempestifs de l'imagination est rendu surtout par des images de poux à écraser, d'eau qui bouillonne et déborde, d'hémorragies, d'étourdissements, etc..., tandis que la plupart des sources du monde naturel et tout le groupe des produits industriels ont peu d'importance.

Quant à exprimer les faiblesses de goût et de style, la nature et les produits n'y servent que rarement, tandis que les laitages, les bouillis, et les vins mouillés mettent leur groupe en évidence, et qu'il y a de vraies épidémies de débilités.

En mettant ensemble ces quatre groupes flagellant le mauvais artiste et le mauvais style, ce sont les images tirées des maladies et des débilités de l'homme, ainsi que celles des aliments qui prédominent, tandis que l'industrie occupe une place normale,

et les qualités physiques et la nature une place inférieure, cette dernière source n'étant dignement représentée que par les insectes et l'eau considérée plutôt comme boisson. Le corps sain n'y trouve guère de représentation.

Pour exprimer sous une forme positive l'impersonnalité comme principe esthétique et moral, la nature s'emploie rarement, les produits plus souvent grâce aux instruments de précision et de production. Les contours nets, les éblouissements, et l'attitude active mais détachée de Dieu expliquent la fréquence des groupes auxquels appartiennent ces métaphores.

La place des souffrances morales de l'artiste est une idée qui s'exprime naturellement en images inspirées par les supplices et les privations corporelles, ce qui explique le rôle important joué par l'homme dans ce groupe. De même les nombreuses montagnes qu'il faut escalader mettent au premier rang la terre et assurent au groupe de la nature une place moyenne. L'image du poète qui nourrit ses lecteurs de son sang et de sa chair rend au groupe des aliments une importance spéciale. Par contre les industries ne fournissent guère de matière au développement de cette idée.

Les images caractérisant les peines non récompensées et les découragements de l'artiste suivent à peu près la distribution normale quant aux grands groupements, avec une fréquence exceptionnelle pour les constructions, les articles manufacturés, les activités et les maladies de l'homme. Parmi les quelques images exprimant le doute, ce sont les chimères, les chaloupes perdues en mer ou écrasées par les trirèmes, les bicoques, etc... qui fournissent les plus fréquents exemples.

La vie isolée de l'artiste, son indépendance, ses rapports limités avec les autres êtres humains, la poursuite de l'art pour se désennuyer de la vie, voilà plusieurs idées chères à Flaubert, et entre lesquelles il établit des distinctions très nettes et très délicates en dépit de leur propre parenté.

La conception de la littérature comme un égoïsme supérieur d'épicurien esthétique est développée surtout par les tours d'ivoire et les palais, par les divertissements et les jeux, par les orgies et les ivresses, tandis que la nature et les qualités physiques ne sont pas prodigues en exemples. Par contre, le droit de l'artiste aux emportements imaginatifs est exprimé surtout en images de la nature. De même pour la vie isolée de l'artiste, grâce presque exclusivement aux nombreuses métaphores dont l'ours blanc est

le héros. Une distribution à peu près normale règne parmi les figures qui développent l'indépendance de l'artiste.

Quant au commerce que l'artiste est forcé d'entretenir avec la vie banale, seuls les manteaux, les bottes de cuir, et les activités de l'homme ont une importance spéciale. Les amitiés de l'écrivain s'expriment surtout en rapprochements tirés des éléments et des occupations de l'homme, et la place de l'amour principalement en métaphores puisées aux sources des aliments et des occupations humaines.

Ces analyses indiquent assez clairement que dans les lettres comme dans les grandes œuvres, il y a, sans aucune recherche, une sorte de symétrie, une harmonie entre la forme et le fond, et lorsqu'il n'y a pas harmonie formelle, c'est parce que Flaubert suit son instinct de vieux romantique et procède par antithèses souvent frappantes et au fond justes.

Il est inutile de chercher une formule unique pour caractériser l'esprit et le développement des images consacrées aux idées littéraires de Flaubert, ces idées étant loin d'être simples, et le tempérament complexe et les goûts de l'auteur s'y trouvant reflétés dans toute leur variété.

L'anachorète de Croisset s'appelle « un vieux romantique » sans définir au juste ce que c'est qu'un romantique. Bon nombre des métaphores et surtout celles où il se prosterne devant l'art, reflètent ce côté de sa nature.

Mais si beaucoup de ces images sont trop longtemps soutenues, et parfois trop incohérentes, si la banalité s'y étale parfois, si l'exagération, l'hyperbole, l'antithèse, les calembours y abondent, souvent ils sont amusants et au fond justes. « On s'habitue vite », comme le dit M. Lanson, « à réduire l'excès de la forme, et l'on recueille une pensée intéressante, souvent profonde, souvent juste » (51). Et somme toute, les images contribuent pour une très large part à cet intérêt ; sans elles, la *Correspondance* perdrait énormément de sa très grande valeur, et puisque nous la sentirions moins bien, nous admirerions bien moins « cette foi en un beau absolu,.... cette conception, presque janséniste, qui consacre la vie à un idéal, qui s'y achemine en saignant, qui aboutit enfin à mettre le bonheur dans la souffrance » (52). Très souvent les passages de parenté romantique sont émouvants et assez souvent ils sont de toute beauté.

(51) Introduction aux *Pages choisies des grands écrivains* — Gustave Flaubert, p. XIII.

(52) *Ibid.*, p. XXXVI.



A vrai dire, cependant, on est frappé de la place relativement petite du romantisme conventionnel dans la plupart des images de la *Correspondance*. Ce qu'elles ont en commun avec le romantisme sincère, c'est la forte empreinte de la personnalité de l'auteur, de ses excès innés, de son originalité alerte et outrée, des luttes entre l'homme et l'artiste et des contradictions et des paradoxes qui en résultent.

On a vu avec quelle logique Flaubert poursuit et enchaîne d'habitude ses idées littéraires, mais avec quelle persistance l'autre Flaubert, épris d'orgies imaginatives, le tire par la manche. Cet autre Flaubert, vieux romantique si l'on veut, s'exprime le plus souvent en images nettement réalistes et souvent brutales et osées au dernier degré, de sorte qu'il y a une plus grande proportion de figures qui sont le contraire de poétiques dans cette correspondance si personnelle et si spontanée que dans les romans appelés « réalistes » de la grande période. Sans oublier toutes ces images drôlatiques où l'on voit passer le nez de Pantagruel et du « Garçon », toutes ces images vitrioliques et cocasses, d'un si mauvais goût et d'une si admirable vigueur.

Et tout en s'émerveillant du pittoresque et de la justesse de certaines de ces images, on peut admirer l'artiste qui, dans ses grandes œuvres, a su transformer ou cacher sinon supprimer cette tendance si constamment affirmée du commencement à la fin de la *Correspondance*.

Dans la plupart de ces figures, le corps humain joue un grand rôle, et on ne peut s'empêcher de penser à Balzac et aux images physiologiques si nombreuses et souvent si hardies qui caractérisent son style ainsi que ses idées scientifico-littéraires (53). Le même parallèle entre les deux peut se poursuivre en considérant le matérialisme des deux hommes et les très nombreuses images qu'ils tirent du corps sain de l'homme, corps « svelte, vigoureux et bien cambré », avec des biceps d'athlète et du sang qui bat plein les veines. Ce n'est pas pour rien que Flaubert, tout en blâmant son style, admirait beaucoup Balzac, et admettait même qu'il y avait plus d'une ressemblance de caractère et de tempérament entre l'auteur de la *Comédie humaine* et lui (54).

(53) Voir Burton, *op. cit.*

(54) Voir le chapitre très suggestif de M. Dumesnil sur *Deux maîtres de Flaubert : Balzac et Goethe* (*En marge de Flaubert*, pp. 59 à 76).

Ajoutons que si Montaigne ou Chateaubriand ou Musset ou surtout Hugo ont créé des images qui font penser à quelques-unes de la *Correspondance*, c'est surtout chez Rabelais, ou même Cyrano de Bergerac, et au ^{xix}^e siècle (sans mentionner Petrus, Borel ou Barbey d'Aurevilly !) chez Gautier que l'on trouve, non seulement un goût semblable de la métaphore truculente, mais des ressemblances de détail assez nombreuses (55).

Flaubert matérialiste insiste sur l'inséparabilité du corps et de l'âme, mais n'oublie pas de distinguer entre la dissection et le diagnostic, entre la médecine palliative et la médecine préventive, entre la pathologie et l'hygiène, et même entre l'anatomie de la phrase et cette science infiniment supérieure, la physiologie du style. Et dans tout cela on n'est pas en peine de voir, en même temps que l'empreinte d'un tempérament et d'une philosophie, les marques certaines d'une vie de jeunesse passée à la porte de l'amphithéâtre de dissection de l'Hôtel-Dieu, sous l'influence d'un éminent chirurgien qui était aussi un vrai physiologiste et un apôtre de la médecine préventive (56).

En plus des sciences biologiques, il y a çà et là quelques images tirées des autres sciences et un très grand nombre d'expressions inspirées par les divers métiers, machines, mécaniques et objets manufacturés. La force de gravité, les diverses qualités physiques des objets, la terre qui reste suspendue en place dans l'univers, les presses qui sont préférables aux laminoirs, le sucre qui s'extraît de partout, les joints des mâts qu'il faut desserrer pour donner plus de jeu et mieux prendre le vent, les détails sur la meilleure manière de courir, de nager, de monter à cheval, de se servir de l'aviron, qu'il tire de ses propres expériences et plaisirs, la fabrication des ronds de serviettes, les briquets, les lames de rasoir, voilà quelques images représentatives. Elles sont très adéquates, mais rarement techniques. On doit en excepter la nage, dont Flaubert, maître nageur lui-même, tire une longue image originale et juste.

Dans bien d'autres expressions métaphoriques aussi, on aperçoit la trace des diverses expériences de Flaubert, y compris son voyage en Orient, qui a fourni l'évocation des chauves-souris d'Égypte, les bottes de cuir qu'il mettait dans les rues du Caire,

(55) Nous préparons actuellement une étude de ces ressemblances. En attendant, pour ce qui est de la *Correspondance* et des œuvres de jeunesse, on n'aurait qu'à lire *Albertus*, la *Comédie de la Mort*, et *Mademoiselle de Maupin*, surtout la *Préface*, pour voir qu'elles sont relativement nombreuses.

(56) Voir Dumesnil, *Flaubert, son hérité, etc.*, pp. 268-271.

la nourriture des chevaux d'Abas Pacha, etc., images réalistes quoique tirées d'un pays exotique. Le faux Orient des *Orientales* n'est guère représenté que par les bayadères et les derviches qui égayent les palais et les tours d'ivoire habitées par l'imagination de l'écrivain, tandis que l'art des Grecs et des Romains est représenté en figures excellemment appropriées. Sans parler de ses goûts et antipathies gastronomiques et libidineux, son amour de la couleur et de la lumière, ses enthousiasmes de voyageur vis-à-vis de la nature, son intérêt pour l'infiniment grand et l'infiniment petit, mille petites excentricités, telle l'affection qu'il a pour les vieux habits, les vieilles bottes, les bottines des femmes, les bons fauteuils, etc., mille aspects de son moi profond, y inclus ces confusions et antithèses qui le rendent si fascinant à étudier.

Si Flaubert s'élance assez souvent dans de longs développements d'une seule expression figurée, tels que les passages des montagnes à gravir, des bottes, du pêcheur de perles, du tombeau de Chateaubriand, de l'Acropole, etc., le plus souvent il entasse image sur image, quelquefois pèle-même, mais elles sont presque toujours assez adéquates à sa pensée, et très souvent leur bouillonnement fascine le lecteur.

La spontanéité des images de la *Correspondance*, non seulement de celles où il est question d'art mais de toutes les autres, n'a pas besoin de preuve pour qui sait lire, mais elle se manifeste par le fait que c'est la métaphore et non la comparaison qui prédomine, surtout à l'époque de la liaison avec M^{me} Colet, où elle tient la tête pour toute l'œuvre de Flaubert. Et il est très remarquable que, en comptant les clichés et tout, les lettres de cette époque ont une proportion d'images fortes et intéressantes à peu près égale à celle de *Madame Bovary* et de *Salammbô*, avec lesquels elles partagent les honneurs de la première place.

Quant à la nature grammaticale des images, ici comme partout, elles sont très partagées, verbes, noms, adjectifs et adverbes, les verbes étant le plus souvent de rapides notations directes, suivies et complétées souvent par d'autres images ayant la valeur d'adverbes, et les images-noms étant souvent des comparaisons longuement soutenues. Les adjectifs-épithètes sont assez rares, sauf parmi les caractérisations de style, la majorité des images ayant valeur de noms, adverbes et verbes.

Souvent il part d'un court exposé non imagé pour terminer par une mise au point en forme d'image. Mais souvent aussi tout le développement d'une idée, du commencement à la fin,

s'exprime en images. Si ce procédé est parfois dangereux pour la clarté, il ne manque pas d'intérêt et, en général, non seulement la force mais aussi la précision d'une idée vient de l'image qui est employée pour l'exposer.

Cet homme qui se plaisait tant dans les longs développements imagés savait admirablement bien créer et manier la métaphore ramassée et lapidaire; à la fois claire et forte, et parfois capable de devenir pour ainsi dire un proverbe. On n'a pas assez remarqué à quel point il avait le don des formules imagées dans le genre de celles que l'on a fort souvent lues dans les pages précédentes.

On a indiqué tout à l'heure que plus d'une image de la *Correspondance* fait penser à d'autres auteurs, d'autres livres, que Flaubert fréquentait. Mais que l'on ne s'y trompe pas. Si l'excellente mémoire de Flaubert apporte constamment à son esprit, sans doute, de nombreux souvenirs littéraires, ces souvenirs, bien plus encore que chez Chateaubriand qui a mis à contribution Homère et surtout la Bible et même les guides de voyage (57), sont mêlés et transformés et faits siens, et aussi ils ne représentent qu'une petite partie de toutes les images de la *Correspondance*.

Dans ce chapitre on a cité de très nombreuses images, dans le désir de montrer combien extraordinaire est leur richesse et combien elles aident à mieux comprendre l'homme qui les crée, l'artiste qui les emploie, l'art quelles éclairent et que l'on étudiera dans les chapitres suivants. Il se peut bien que le lecteur soit tout étourdi de ce grouillement d'images, et que les plus violentes, les plus osées, l'aient frappé comme de bien mauvais goût, ou l'aient choqué comme injustes, à tel point qu'il ne se rend plus bien compte de tout ce qu'elles ont d'original, de fort, de coloré, d'amusant, d'infiniment varié, d'émouvant par leur belle ardeur mystique, de riche dans tout ce qu'elles expriment et surtout dans tout ce qu'elles suggèrent, de beau et de juste fort souvent dans leur application et même dans leur expression. Aussi n'oublions jamais qu'elles furent, pour la plupart, jetées sur le papier à la hâte, tard dans la nuit, après de longues heures de recherche du mot juste, de pénible composition, de luttes acharnées avec les affres de la phrase, sans le moindre soupçon qu'elles seraient publiées plus tard. Ici, peu de souci littéraire, peu de coquetterie, peu de pose. De l'exagération, oui, mais parce que Flaubert est Flaubert.

(57) Voir C. R. Hart, *Chateaubriand and Homer*; J. Van Ness Smead, *Chateaubriand et la Bible*; P. Garabed der-Sahaghian, *Chateaubriand en Orient*.

En terminant cette étude des images de la *Correspondance*, nous ne saurions mieux faire que de citer deux passages, dont le premier de Paul Souday :

« M. Thibaudet... reconnaît que « cette admirable correspondance est la plus belle peut-être qu'ait laissée, depuis Voltaire, un grand écrivain français ». Telle est pareillement notre opinion, mainte fois exprimée, et nous n'en demandons pas davantage. Qu'importe que les amours et les haines de Flaubert tombent quelquefois à faux ? M. Thibaudet dit : « souvent », mais ce n'est pas si souvent que cela » (58).

« Flaubert appartient incontestablement à la race des grands créateurs d'images... Dans sa *Correspondance* où elles viennent spontanément sous sa plume, on les compte par centaines, et elles sont originales et belles » (59).

Pour nous une partie de cette excellence, de cette beauté, et une large partie, réside dans les images qui animent et interprètent les idées de Flaubert et en cela nous croyons être de l'avis de M. Thibaudet.

(58) Extrait d'un article paru dans le *Temps*, le 13 mai 1929, et republié en partie dans les *Nouvelles littéraires* le 18 mai 1929.

(59) A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, p. 252.

CHAPITRE XII

Madame Bovary

Aussitôt revenu du voyage en Egypte, Flaubert, discipliné par ses expériences et par ses longues communions avec son propre génie, s'est embarqué à Croisset pour un nouveau voyage bien autrement périlleux, voyage de découverte qui l'a mené à travers le monde des idées et des choses à la recherche d'une technique nouvelle. Le résultat est *Madame Bovary*, et la recherche en valait la peine.

Brunetière, Faguet, M. Maynial, M. Ferrère, M. Albalat, M. Lehmann, qui ont étudié les images de Flaubert avec quelque attention, se sont appliqués en général à cette œuvre et à *Salammbô*, et un examen nouveau pourrait sembler inutile, surtout étant donné l'excellence de leurs remarques. Cependant ils n'ont nullement prétendu faire une étude de l'ensemble des images dans ces œuvres, et les pages suivantes tâcheront de compléter leur travail en s'appliquant à l'examen des divers procédés ou techniques ou tendances qui se dessinent dans l'emploi de l'expression figurée et symbolique dans ce roman. On a vu à chaque page de la *Correspondance* quelle place le Flaubert de l'époque de *Madame Bovary* donne à l'image. On a vu à travers la riche masse des images frappantes et variées dont ces lettres sont remplies quelles sont ses idées générales sur l'art et l'artiste. Reste à voir en quoi *Madame Bovary* continue et perfectionne les tâtonnements de toutes les œuvres précédentes au point de vue de l'image et du symbole, et en quoi ce roman marque un renouveau. Disons de suite que l'on constatera plus d'évolution que de révolution.

En abordant de telles études, on risque toujours de provoquer la critique que les chercheurs, s'efforçant à « faire du nouveau », attribuent volontiers aux auteurs des intentions que ceux-ci n'ont jamais eues. Aussi nous sommes-nous efforcés de ne

présenter que les procédés et les éléments stylistiques qui, par leur fréquence, semblent être sûrs, et ce faisant, nous nous appuyons sur la déclaration formelle de Flaubert lui-même qui écrit à Louise Colet :

« Ce livre, tout en calcul et en ruses de style, n'est pas de mon sang, je ne le porte point en mes entrailles, je sens que c'est chose voulue, factice. Ce sera peut-être un tour de force qu'admireront certaines gens (et en petit nombre); d'autres y trouveront quelque vérité de détail et d'observation » (*Corr.*, III, 201-202).

« Le style est autant *sous* les mots que *dans* les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une œuvre » (III, 269).

Si ces dernières lignes indiquent bien la conception d'un style organique et aussi vivant que riche en nuances et suggestions, l'autre déclaration pourrait nous préparer à trouver que les images figurées dans *Madame Bovary* sont assez artificieuses, froides, figées. Cela semble être à peu près l'idée de M. Thibaudet, qui dit : « ...Les images de *Madame Bovary* sont le plus souvent non des images spontanées, mais des comparaisons artificielles et balancées comme celles de l'épopée. Tel... tel... « Elle observait le bonheur de son fils, avec un silence triste, comme quelqu'un de ruiné qui regarde, à travers les carreaux, des gens attablés dans son ancienne maison ». La comparaison habituelle à Flaubert consiste à essayer de préciser et de faire saisir un sentiment un peu délicat et compliqué en lui donnant une expression et une correspondance physiques » (1).

M. Thibaudet cite comme exemple la fameuse image du souvenir de Léon qui « pétillait plus fort que, dans une steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige », et qu'il appelle « la plus longue peut-être et la plus laborieuse de toute la langue française ».

Personne ne niera, en effet, que cette image soit assez alambiquée. Mais il ne faudrait pas croire un instant que de telles métaphores soient purement le résultat d'une volonté tendue, c'est plutôt une expression du penchant pour les amplifications métaphoriques dont la *Correspondance* contient de nombreux exemples et qui se manifeste maintes fois à travers les brouillons des romans. Il faut croire plutôt que Flaubert avait absolument raison de déclarer qu'en écrivant *Madame Bovary*, il était gêné par le sens métaphorique, dévoré de comparaisons. Il

(1) *Gustave Flaubert*, p. 253.

exprime quelque part son espoir de garder certaine comparaison soutenue sous prétexte de sa valeur d'image de transition quoiqu'elle fût peut-être « trop pompeuse pour la couleur générale du livre » (III, 232-3).

Quoi qu'il en soit, il reste très vrai, comme le dit M. Thibaudet, que les comparaisons très appuyées abondent dans cette œuvre (2). Ainsi la notation directe et la métaphore dans leur forme la plus pure y sont vraiment rares, à tel point que *Madame Bovary* occupe le dernier rang des treize œuvres étudiées à ce point de vue. L'image des « steppes de Russie » (p. 172) peut représenter les formes compliquées de ce groupe, et cette autre : « quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son cœur sans en faire jaillir une étincelle » (p. 61) est un exemple de celles qui s'expriment plus simplement.

Cependant il faut dire tout de suite que les comparaisons pures, parmi les images appliquées au monde intérieur, sont aussi très rares, et que la plupart d'entre elles débutent par une notation directe pour continuer par une comparaison ou, moins souvent, commencent par une comparaison et continuent par une métaphore, les deux se fondant en une seule impression directe où comparaison et chose comparée deviennent une. Ces deux variétés typiques de la figure la plus complexe et la plus forte apparaissent nettement dans les citations suivantes, dont la première représente Emma pensant à la chambre de Léon, l'autre analyse le cœur de Rodolphe, hobereau blasé qui va rompre sa liaison avec Emma qu'il confond avec les autres femmes qu'il a connues :

« Ses pensées continuellement s'abattaient sur cette maison, comme les pigeons du *Lion d'Or* qui venaient tremper là, dans les gouttières, leurs pattes roses et leurs ailes blanches » (p. 149-150).

« Les plaisirs, comme des écoliers dans la cour d'un collège, avaient tellement piétiné sur son cœur, que rien de vert n'y poussait, et ce qui passait par là, plus étourdi que les enfants, n'y laissait pas même comme eux, son nom gravé sur la muraille » (p. 280).

C'est-à-dire que les formes les plus travaillées mais les plus fortes des images dominent bien plus dans ce roman que dans le reste de l'œuvre de Flaubert, ce qui indique à quel point il les a soignées.

Cette recherche de l'image forte, du reste, devient dangereuse, surtout chez un homme qui a d'instinct une tendance à l'exagé-

(2) Voir *op. cit.*, p. 254

ration. Elle l'a mené dans cette œuvre, comme l'a montré M. Thibaudet, non seulement à l'emploi excessif des *comme*, mais aussi à l'abus du *plus* substitué au *comme* de l'image ordinaire, procédé qui aggrave l'impression d'artifice que M. Thibaudet croit discerner en général dans les images de l'ouvrage. Il est certain que cette façon de prodiguer les *plus* dans cette œuvre semble souvent fâcheuse. Par exemple :

« Rien autour d'eux n'avait changé ; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées » (p. 224).

Mais n'oublions pas que cette image arrive à l'esprit d'Emma dont l'imagination, nourrie d'exagérations romantiques, multiplie la force de ses émotions qui, par elles-mêmes, seraient médiocres. Et pour nous les images de *Madame Bovary* donnent assez rarement une impression d'artifice, mais assez souvent celle d'une exagération, ce qui n'est point la même chose, puisque cette tendance est inhérente au tempérament de l'héroïne et du romancier. Et aussi dans la conception esthétique qu'a celui-ci de l'art. Ne dit-il pas, en plein milieu de la composition de *Madame Bovary*, à propos d'un enterrement auquel il avait assisté :

« Le grotesque m'assourdissait les oreilles et le pathétique se convulsionnait devant mes yeux. D'où je tire (ou retire plutôt) cette conclusion : *Il ne faut jamais craindre d'être exagéré*. Tous les très grands l'ont été... le génie dans son vrai centre... est l'énorme. Mais pour que l'exagération ne paraisse pas, il faut qu'elle soit partout continue, proportionnée, harmonique à elle-même... Et qu'est-ce donc que l'idéal, si ce n'est ce grossissement-là ? »

Nous voilà prévenus. Du reste, quelques mois plus tard, il écrit à Louise Colet, à propos des histoires qu'a racontées une amie : « Qu'elle mente sciemment, il se peut que non. On n'y voit pas toujours clair en soi et, surtout lorsqu'on parle, le mot surcharge la pensée, l'exagère, l'empêche même » (III, 23). Flaubert, comme Emma, se prend à son propre jeu. Mais justement puisque Emma et Flaubert ne font qu'un à ce point de vue, la majorité des images, dans *Madame Bovary*, loin de repousser ou de fausser le sentiment ou la chose, les expriment, mais en les grossissant en conformité avec les deux tempéraments en jeu. Ajoutons que si les *comme* abondent, il n'est guère juste de dire que le plus souvent les images sont « des comparaisons artificielles et balan-

cées comme celles de l'épopée. Tel... tel... » (3). Les *tels* sont rares (nous n'en avons noté que quatre dans tout le roman), et ce qu'il y a de sûr, c'est que si la métaphore et la notation directe sont trop rares, Flaubert a fait effort pour varier la construction de ses phrases imagées en utilisant diverses expressions plus ou moins équivalentes (4).

(3) A. Thibaudet, *Flaubert*, p. 253. On a vu que M. Thibaudet considère Flaubert de « la race des grands créateurs d'images », mais seulement dans la *Correspondance*, où elles sont spontanées. A l'encontre de la plupart des critiques, M. Thibaudet (qui est en cela d'accord avec Marcel Proust et M. J. Middleton Murry, et un peu aussi Henry James) trouve que dans les romans « l'effet des comparaisons habituelles est généralement médiocre, et il semble que la comparaison trop étudiée, trop balancée, repousse le sentiment, l'étouffe » (*ibid.*). Cela est très certainement vrai pour un nombre assez restreint des images, mais sur ce point nous sommes catégoriquement de l'avis de Brunetière, de Faguet, de M. Ferrère, de M. Lehmann, de M. Albalat, de M. Maynial, et d'autres encore, que dans *Madame Bovary* les excellentes images abondent, et pour les raisons que l'on verra plus loin. Voir Brunetière, *Le Naturalisme français*, éd. 1883, pp. 142-145 ; Faguet, *G. Flaubert*, pp. 151-156 ; E.-L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, pp. 194-198, 222-223 ; R. Lehmann, *Die Formelemente des Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen*, pp. 47-69, 94-95 ; E. Maynial, *Flaubert et son milieu*, pp. 194-202.

(4) Nous avons noté trente-quatre exemples de « plus... que », dont quelques-uns assez difficiles à justifier. Nous n'avons trouvé *aucun* exemple de « tel... et tel », et des quatre images où *tel* seul fournit le terme de comparaison, l'une est employée dans le discours des comices, « telle qu'une mère généreuse » (201), et une autre représente Rodolphe qui, saltimbanque de l'amour, pour épater Emma « se passa la main sur le visage, tel qu'un homme pris d'étourdissement » (199). C'est pour des raisons pareillement ironiques que Flaubert représente l'amour de Léon qui va « s'évaporer tel qu'une fumée » par la flèche grotesque de la cathédrale de Rouen (335). Cf. aussi « tel qu'un fruit d'or » (320), image où entre bien de l'ironie. Donc personne ne pourrait dire que Flaubert exagère avec les *tel*, quand même on en trouverait deux ou trois autres cas dans le livre. Du reste, n'oublions pas que cette même ironie se révèle discrètement dans de nombreuses images commençant avec *comme*, et encore plus celles débutant par « plus que », etc.

Quant aux autres expressions employées pour varier la forme des images, en voici une liste très incomplète, dressée pour la plupart parmi les comparaisons décrivant le monde extérieur : « sembler » (63, 99, 100, 143, 159, 221, 322, 364, 454) ; « il lui semble » ou « paraît », etc. (285, 311, 335, 432, 467) ; « ressembler à » (96, 188, 454) ; « faire l'effet de », « avoir l'apparence de », etc. (167, 195) ; « avoir l'air de » (158) ; « avec un soin de », etc. (104, 260, 266, 446, 459) ; « on eût dit que » (269) « qui donne quelque chose de » (310) ; « en forme de », etc. (366, 386, 413) ; « passer pour » (413) ; « faire des broussailles » (364) ; « en éventail » (355) ; « une nature de » (310) ; « une manière de » (99) ; « en manière de » (67) ; « en façon de » (24), etc.

S'il était utile, on pourrait faire une liste semblable pour les autres grandes œuvres de Flaubert, où l'on le voit s'acharner à trouver l'expression variée.

Pareillement il y a une grande variété dans la nature grammaticale des images, les verbes étant les plus nombreux parmi les notations directes, qui se trouvent parmi les images subjectives, où le plus souvent elles introduisent ou résument une comparaison, les locutions adverbiales ou les adjectives abondant aussi, et les substantifs étant plus rares. Les adverbes se rattachent souvent aux verbes, souvent aux adjectifs. On verra à chaque pas dans les pages suivantes des exemples de ces divers phénomènes,

Du reste les images qui semblent assez prétentieuses ou forcées ne manquent pas dans cette œuvre, où l'on retrouve encore le goût de l'expression outrée qui se manifestait dans mainte comparaison des œuvres de jeunesse. Les « gens de goût » pourraient sourciller en lisant que, dans un moment de rancune intense, Emma « fixait sur Charles la pointe ardente de ses prunelles, comme deux flèches de feu prêtes à partir » (256), ou que dans un moment d'exaltation dangereuse « elle se serrait contre Rodolphe. Ses yeux, pleins de larmes, étincelaient comme des flammes sous l'onde » (268). Mais au moins ces images suggèrent bien la situation, et elles sont même justes au point de vue purement visuel, mais on n'a pas l'habitude de voir des flammes sous l'onde. Il est fort difficile de rendre naturelles des expressions telles que celles-ci : sur la rivière de larges gouttes grasses semblaient « des plaques de bronze florentin, qui flottaient » (353) (5) ce qui est fort exact comme coloris, mais constitue un véritable défi aux lois physiques. Emma fuit vers le grenier avec la fatale lettre de Rodolphe « qui lui claquait dans les doigts comme une plaque de tôle » (284) ; image auriculaire qui semble aussi fausse qu'une autre qui nous fait entendre des abeilles frappant contre les carreaux « comme des balles d'or rebondissantes » (239), cette expression étant due sans doute à une confusion d'impressions de son et de couleur.

Il y a aussi des images appliquées au monde subjectif qui risquent d'offenser le bon goût pour une raison ou une autre. Quelquefois l'exagération est conforme au romantisme le plus démodé ou le moins approprié. Il en est ainsi de ce curieux écho d'une image favorite des œuvres de jeunesse, dont Emma n'était guère susceptible d'être l'auteur :

« Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son cœur ; et il restait là, plus solennel et plus immobile qu'une momie de roi dans un souterrain. Une exhalaison s'échappait de ce grand amour embaumé et qui, passant à travers tout, parfumait de tendresse l'atmosphère d'immaculation où elle voulait vivre » (297-298).

D'autres fois, l'image s'oriente dans une direction plus « réaliste » d'apparence et où le procédé consiste en une analyse psychologique sous forme de figure tirée des sensations. On pourrait sans trop de peine accepter l'observation qu'Emma, à son pre-

(5) M. Dumesnil mentionne cette image (*La Publication de Madame Bovary*, pp. 59-60),

mier opéra, « se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs » (309), et on peut être sûr que Flaubert traduit là une de ses propres expériences nerveuses ; de même on pourrait trouver très justes d'autres images telles que celles-ci, appliquées à l'orgueil d'Emma, sous les flatteries de Rodolphe, à l'engourdissement de son âme dans l'adultère, à son irritation sous les contraintes du mariage, quoique déjà les gens de goût puissent éprouver une sensation physique désagréable ou une impression de style prétentieux :

« ...et son orgueil, comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage » (216).

« ...et son âme s'enfonçait en cette ivresse et s'y noyait, ratatinée, comme le duc de Clarence dans son tonneau de malvoisie » (266).

« Charles n'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtés ? » (150).

D'autres images où prédomine une sensation physique offensent plus directement les gens délicats. Ainsi Léon prend la main d'Emma, « et la substance même de tout son être lui semblait descendre dans cette paume humide » (166) ; les pieds de la première femme de Charles, dans le lit, étaient « froids comme des glaçons » (47) ; à l'idée qu'elle a un amant, Emma se délecte « comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue » (225), etc., sans parler de celles où il est question de « cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait » (392). De tels passages font penser à la Correspondance où l'on en trouve des centaines de semblables, et aux œuvres de Balzac qui en foisonnent, car les deux auteurs avaient une prédilection pour ce genre de métaphorisme. Et leur justification est que, le plus souvent, les vérités psychologiques qu'ils présentent ne sont point plus belles que l'image et que l'essentiel est de trouver l'image non pas agréable mais juste. Il faut ajouter aussi que, comparé à la Correspondance, ce roman use rarement de ce genre d'images et que les autres grands romans en ont moins que *Madame Bovary*.

Mais si l'on ne saurait dire que la plupart de ces exemples représentent des images fausses, quelques-unes ont l'inconvénient de ne pas s'accorder très bien avec le credo de l'effacement de l'auteur dans son œuvre. On pourrait en dire de même de certains passages amusants ou simplement intéressants, qui révèlent l'au-

teur et sont plus ou moins des hors-d'œuvre. Ainsi le fils du docteur Flaubert parle des encouragements que Charles donne à un « patient », « caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris » (19) ; et Léon, qui aurait tremblé devant une mondaine parisienne, se sent à l'aise en s'attaquant à la vertu d'Emma, pour la raison suivante :

« L'aplomb dépend des milieux où il se pose : on ne parle pas à l'entresol comme au quatrième étage, et la femme riche semble avoir autour d'elle, pour garder sa vertu, tous ses billets de banque, comme une cuirasse dans la doublure de son corset » (320).

On devrait ajouter un passage cité par M. Thibaudet comme exemple d'image spirituelle et juste en elle-même, mais en un lieu où l'esprit n'est pas à sa place, puisqu'il y est question des efforts que fait Emma pour rompre sa liaison avec Rodolphe. Elle vient de recevoir une lettre de son père :

« Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres, et Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épine » (238).

Toutefois les images telles que cette dernière et celle des caresses chirurgicales sont au moins en stricte conformité avec la profession ou le milieu social des personnages et de ce côté appartiennent à tout un groupe dont on pourrait citer comme types les descriptions du docteur Larivière, dont le modèle était son propre père :

« ...de fort belles mains, et qui n'avaient jamais de gants, comme pour être plus promptes à plonger dans les misères... Son regard, plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs » (441-442) (6).

Brunetière a indiqué que, à l'encontre de Chateaubriand et de Bernardin de Saint-Pierre, Flaubert, dans ses romans de la vie moderne, emprunte systématiquement ses images à la nature

(6) En voici d'autres exemples : « L'heureux... espérait que... son pauvre argent, s'étant nourri chez le médecin comme dans une maison de santé, lui reviendrait, un jour, considérablement plus dodu, et gros à faire craquer le sac » (293) ; « le suisse... se tenait sur le seuil, au milieu du portail à gauche... plus majestueux qu'un cardinal et reluisant comme un saint ciboire » (330) ; Homais avait « la tête... plus remplie de recettes que sa pharmacie ne l'était de bocaux » (135). Emma n'était guère accessible à certaines sortes de tendresse désintéressée, « comme la plupart des gens issus de campagnards qui gardent toujours à l'âme quelque chose de la callosité des mains paternelles » (92).

tempérée, moyenne, et... banale qui nous environne de toutes parts. Il montre aussi que Flaubert excelle dans « la transposition systématique du sentiment dans l'ordre de la sensation, ou plutôt la traduction du sentiment par quelque sensation exactement correspondante », de façon à préciser « ce qu'il y a d'un peu vague et d'un peu général quelquefois dans le sentiment » (7). C'est ainsi qu'il cite comme exemple de ce procédé complexe, artiste et très heureux, les rêves d'Emma « tombant dans la boue comme des hirondelles blessées » (255), l'abondance qui se serait détachée de son cœur si Charles avait su la comprendre « comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main », ou le grand amour où elle vivait plongée qui parut se diminuer sous elle, « comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase » (236). M. Maynial (8) y ajoute plusieurs autres exemples, illustrant la recherche de cette sorte d'image traduisant une idée ou représentant une chose : « les ongles d'Emma, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe (19), les toits de chaume qui sont « comme des bonnets de fourrure rabattus sur les yeux » (97), ou deux images déjà vues, « l'ardillon pointu de cette courroie complexe » et les pensées d'Emma comparées aux « pigeons du *Lion d'Or* » (149-150).

Il ne faudrait pas croire que la liste d'images exactement appropriées au milieu ne puisse pas être multipliée très considérablement. D'abord celles qui sont appliquées au monde des sensations. Dès la deuxième page, on voit les cheveux de Charles « coupés droit sur le front comme un chantre de village » (2). Voici de bons échantillons du procédé et dont le premier représente tout un paysage physique et moral et sert pour le lecteur d'introduction à Yonville :

« ...le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère... et le bourg paresseux... couché en long sur la rive, comme un gardeur de vaches qui fait la sieste au bord de l'eau » (96-97).

« Son visage maigre... était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie... Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité... Ainsi se tenait... ce demi-siècle de servitude » (208-209).

« C'était une de ces auberges comme il y en a dans tous les faubourgs de province... et qui, sentant toujours le village, comme des valets de ferme habillés en bourgeois, ont un café sur la rue, et du côté de la campagne un jardin à légumes » (305-306).

(7) *Le Roman naturaliste*, édition de 1883, pp. 142-144.

(8) *Flaubert et son milieu*, p. 198.

« Leurs molles figures blondes, un peu hâlées par le soleil, avaient la couleur du cidre doux » (195) (9).

La liste des images interprétant avec justesse des faits psychologiques sous une forme strictement appropriée au milieu géographique et social est pareillement très considérable. En plus de celles déjà citées, telles les hirondelles blessées, les pommes de reinette et le cidre, on pourrait mentionner les images suivantes fournies par le monde naturel : « Emma se sentit molle et toute abandonnée comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête » (154), elle est prise d'un « insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent » (57).

L'image de la plante particulière au sol et qui pousse mal toute autre part (56), ressemble à une autre où l'on constate que les convoitises d'Emma, « ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient, par gradations, développée » (269). Sur un niveau plus réaliste, avec la comparaison de la poule dans la haie, mentionnons Bovary père qui appelle la première femme de Charles qu'on avait crue riche « une haridelle... dont les harnais ne valaient pas la peau » (25) ; ou le père d'Emma qui dit qu'après la mort de sa femme il aurait voulu être « comme les taupes que je voyais aux branches qui avaient des vers leur grouillant dans le ventre, crevé, enfin » (27) ; sans parler des comparaisons des chevaux (10-11, 54), ou d'une carpe (181), que l'on verra ailleurs.

(9) En voici en raccourci d'autres exemples : « fenêtres... culs de bouteilles » (97) ; « cheminée à jour... tentative extravagante de quelque chaudronnier fantaisiste » (335) ; « diables à boudin » (229) ; « chaudron de cuivre » (194) ; « vrilles » (182) ; « fers d'un cheval » (422) ; « la hache du charpentier » (36) ; « fœtus du pharmacien... paquets d'amadou blanc » (100) ; « linge humide... froid du plâtre » (117) ; « plus blême que le mur de plâtre » (421) ; « pâle... blanche comme du linge » (174) ; « elle vous faisait l'effet d'un drap d'enterrement » (152) ; « prunelles... sclérotique pâle, comme des fleurs bleues dans du lait » (179) ; « le sang... un fleuve de lait » (223, 224) ; « lion d'or... frisure de caniche » (100) ; « aux doigts rouges et mous comme des limaces » (409) ; « bête qu'on égorge » (256) ; « chien affamé » (415) ; « toile... des araignées » (454) ; « pareils à des nids de serpents » (75) ; « comme un grand serpent malade » (89) ; « serpent sans tête » (274) ; « comme des ailes de papillons » (207) ; « papillons blancs » (338) ; « papillons noirs » (94) ; « colibris » (223) ; « chardonneret » (101) ; « demi-cercles comme un oiseau » (46) ; « battements d'ailes » (354) ; « cotret » (13) ; « buisson » (94) ; « broussaille » (364) ; « sapin » (145) ; « bordure d'une plate-bande » (103) ; « des rubans pâles ressemblant à des feuilles de roseau » (188) ; « un parfum de sève, de verdure et de grand air » (228) ; « une matinée de printemps » (228) ; « blanche comme un clair de lune » (459).

Les constructions ajoutent aussi quelques autres images très aptes à rendre en plus d'une excellente observation psychologique, l'impression de la vie banale de province :

« Sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur » (62).

« La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue » (57).

« Il se sentit triste comme une maison démeublée » (42).

« Quelque chose de monotone comme le ronflement d'une toupie bourdonnait à ses oreilles » (31).

« La maison de Dieppe se trouva vermoulue d'hypothèques jusque dans ses pilotis » (25) (10).

« Ils [les devoirs] sont un tas de vieilles ganaches en gilet de flanelle, et de bigotes à chaufferette et à chapelet » (200).

La proximité d'un objet est assez souvent ce qui détermine l'image, procédé qui ne suscite que rarement des images éclatantes, mais qui aide à observer la couleur du passage en question et du livre. Vues d'en haut, des îles dans la Seine « semblaient de grands poissons noirs arrêtés » (364) ; un épicier meurt de son catarrhe, « au milieu de ses chandelles moins jaunes que sa figure » (394) ; notre première vue d'Homais nous le fait voir « aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier », image-symbole qui résume l'homme, sa vie et ses qualités intellectuelles et sociales (11).

Les passages rendant des impressions subjectives par des images tirées du voisinage immédiat sont plus frappants et souvent plus longuement développés. Ainsi celles-ci appliquées aux émotions d'Emma : « Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents » (123) ; « leur existence serait... large comme leurs vêtements de soie..., étoilée comme les nuits... » (272) ; « toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il

(10) Autres exemples : « ...terrasse des maisons... gouttières » (139) ; « ...voyageurs... auberges » (239), et : « millionnaires... villages » (359). Cf. « laminoir », p. 324.

(11) P. 101. Voir aussi : « le drap (du pantalon) non décati reluisait... bottes » (195) ; « plus blême... que les feuilles des peupliers... sur sa tête » (229) ; « plus pâles... que leur tablier » (254) ; « Lucie... plus pâle que le satin blanc de sa robe » (312) ; « il était plus blême que le mur de plâtre » (421) ; « plus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigts crispés » (436) ; « ils ne bougeaient pas plus que le cadavre à côté d'eux » (458) ; « encore plus pâle que lui » (472) C'est surtout dans cette catégorie d'images que sont prodigués les « plus... que ».

montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement » (91) ; « sa pensée... vagabondait au hasard comme sa levrette » (61) (12). Dans la cathédrale où Emma était allée au rendez-vous avec Léon, « la nef... s'étendait devant elle moins profonde que son amour » (412). Léon tâche de faire sortir Emma et d'échapper aux explications cicéroniennes et cicéroniques du suisse (335) : « il lui semblait que son amour, qui, depuis deux heures bientôt, s'était immobilisé dans l'église comme les pierres, allait maintenant s'évaporer tel qu'une fumée, par cette espèce de tuyau tronqué de cage oblongue, de cheminée à jour, qui se hasarde si grotesquement sur la cathédrale, comme la tentative extravagante de quelque chaudronnier fantaisiste. » Enfin deux passages méritent une place à part, l'un appartenant à la zone réaliste, l'autre longuement balancé sur un rythme plus romantique, et tous deux, comme ceux que l'on vient de lire, placés à des moments de transition comme symboles ou résumés :

« Elle serra pieusement dans la commode... ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse... il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effaçerait pas » (78).

« La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe » (275) (13).

Il va sans dire que, dans les pages précédentes, seules les images les plus nettement caractéristiques du milieu ont été étudiées. On étudiera tout à l'heure les expressions qui semblent violer la couleur locale. En attendant que faut-il dire de la distribution des images entre les différentes sources ? Flaubert prend la peine de nous prévenir dès le début de la description de cette « contrée bâtarde », aux terres infertiles, sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Ile-de-France, que « le langage est sans accentuation comme le paysage sans caractère » ; donc il ne faut

(12) Dans les brouillons il y avait eu une image comparant les élans de sa vie restreinte à sa chienne renfermée dans la maison, grattant à la porte et flairant l'air qui entre.

(13) Les manuscrits contiennent d'autres exemples d'images choisies dans le milieu immédiat, telle la comparaison de la volonté de Léon qui « s'embarrassait dans les draperies de sa robe, se fondait sous ses regards, et s'envolait au vent avec le son de sa voix », et celle des rêves d'Emma pour qui à Paris « il y avait des tapis sous chaque pas et des facilités sous chaque désir », procédé qu'on a vu dans les *Tentations* et ailleurs et qu'on retrouvera,

draît pas s'étonner de voir qu'en général il n'y a que peu d'extrêmes dans cette distribution. Les images tirées de la nature sont, en comparaison avec la moyenne de toutes les œuvres de Flaubert, nettement plus fréquentes pour les images appliquées au monde extérieur, comme elles doivent l'être, à peu près normales pour celles du monde intérieur. Celles tirées des divers sens et sensations sont très fréquentes dans les deux groupes, ce qui est très approprié, puisque l'imagination d'Emma fonctionne en unisson avec ses sens aiguisés. Les figures empruntées à l'homme et à ses activités, ainsi que celles empruntées aux produits de son industrie sont, dans les deux groupes, un peu au-dessous de la normale, ce qui est pareillement une distribution juste. On ne s'arrêtera pas pour l'instant à examiner en détail les images représentant les divers groupements. Notons seulement qu'il est tout à fait approprié que, parmi celles exprimant le monde extérieur, celles de l'eau et des papillons abondent dans ce roman dont la plupart de l'action se déroule à proximité immédiate d'une petite rivière ou de la Seine, et que parmi celles interprétant le monde subjectif, le vent, les saisons, les fruits, et, à un moindre degré, les conditions de température, les plantes, les oiseaux, les odeurs des fleurs et des bois, abondent très exceptionnellement, et que l'eau, le ciel et la vie aquatique occupent un place très nettement au-dessus de la moyenne. Flaubert avait raison de noter dans une lettre publiée dans la dernière édition : « Mes compatriotes rugiront, car la *couleur normande* du livre sera si vraie qu'elle les scandalisera » (III, 161). Comme on le verra, Flaubert n'a certainement pas choisi le plus souvent les images de ces groupes exclusivement pour des raisons de milieu géographique, mais il n'est pas douteux qu'il ait voulu autant que possible orchestrer ensemble couleur locale et couleur psychologique.

Il ne faudrait pas croire cependant que le milieu géographique soit toujours observé dans les images. M. Maynial a déjà rappelé les exemples de l'auréole mentionnée plus haut, de l'amour auquel, d'après les idées d'Emma, il fallait « comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, d'une température particulière » (82), et des sarabandes à n'en plus finir qui se déroulaient dans sa tête lorsqu'elle écoutait un orgue de Barbarie, « et comme une bayadère sur les fleurs d'un tapis, sa pensée bondissait avec les notes, se balançait de rêve en rêve » (90-91) (14).

(14) Voir *Flaubert et son milieu*, note, p. 202.

Ce sont là des exemples très faciles à multiplier. Mais doit-on blâmer Flaubert, l'artiste, de s'en être servi ? Au contraire, et à quelques exceptions près, Flaubert aurait faussé la vraie couleur s'il avait manqué de peupler ses pages de bayadères, d'y jeter des océans et des climats exotiques, car Emma habite avec obstination « le pays bleu » des rêves, comme le dit à chaque instant l'auteur, et entre autres dans l'introduction à l'image des plantes indiennes : « Tout ce qui l'entourait immédiatement, lui semblait une exception... tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions » (82).

C'est ce qu'il répète à travers tout le sixième chapitre où il est question de la vie et des rêves d'Emma au couvent. Dans la chapelle où les bonnes sœurs la conduisent, « elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel » (49) ; « les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues » (49) ; et « elle écouta.... la lamentation sonore des mélancolies romantiques » (49), quoique réellement elle fût « sans plus de tristesse au cœur que de rides sur le front » (54). « Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes » (50). Les héros des romans qu'elle lisait étaient des « *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on l'est pas (15), toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes » (51). « Elle eut.... des vénération enthousiastes à l'endroit de femmes illustres.... qui pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire, où saillaient encore çà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans aucun rapport entre eux, saint Louis avec son chêne, Bayard mourant... et toujours le souvenir des assiettes peintes où Louis XIV était vanté » (51), ces assiettes représentant l'histoire de La Vallière, qui fascine son imagination et ses sens. Elle rêva souvent à ces « paysages blafards des contrées dithyrambiques », qui montrent à la fois « des palmiers, des sapins... des minarets tartares à l'horizon.... des chameaux accroupis ; le tout encadré d'une forêt vierge bien nettoyée... où se détachent en écorchures blanches, sur un fond d'acier gris..... des cygnes qui nagent » (53). « Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants » (53).

Le fameux début du chapitre suivant, où Emma part pour de

(15) Et Flaubert visait l'impersonnalité !

lointains voyages « dans des chaises de poste », ne fait que souligner ce parti pris d'évocation romantique où l'auteur pastiche sa propre jeunesse et un côté de sa propre nature. Sans oublier bien entendu le galop des quatre chevaux connu de tous (271), c'est bien Emma qui rêve bayadères, comme le faisait toute jeune femme romantique de son époque et surtout celles de province, une vingtaine d'années en retard sur leurs sœurs parisiennes. Il est probable que Flaubert avait déjà préparé la fiche suivante qui paraît dans le « Dictionnaire des idées reçues » :

« Bayadères... Toutes les femmes de l'Orient sont des bayadères... ce mot entraîne l'imagination fort loin. »

Mais si c'est Emma qui, avec l'auteur des *Œuvres de jeunesse* et de la *Correspondance*, rêve bayadères et plantes indiennes, c'est bien Flaubert qui exprime ces rêves en style dont Emma eût été incapable de se servir. On pourrait le reprocher à Flaubert le réaliste, et on l'a souvent fait, mais Flaubert y a répondu d'avance en affirmant dans une lettre, à propos de la visite d'Emma à l'église :

« J'ai à faire un dialogue de ma petite femme avec un curé, dialogue canaille et épais, et, parce que le fonds est commun, il faut que le langage soit d'autant plus propre » (III, 162).

Le principe est dangereux mais explique en tout cas la beauté de beaucoup des images, et nous sommes de ceux qui ne regrettent pas trop que Flaubert ait collaboré avec sa petite femme et s'en soit fait le Boswell, d'autant plus qu'il écrira d'autres œuvres où forme et fond deviendront un. Aussi, lorsqu'on se rappelle à quel degré Emma partage avec lui le goût inné de l'exagération, de l'agrandissement, on est enclin à accepter sans trop sourciller tous les « plus fort que », dont ces deux collaborateurs abusent, et l'on pourrait même trouver que la vraie couleur exigeait l'emploi de bon nombre d'entre eux.

Quoi qu'il en soit, on voit bien que Flaubert a eu raison d'évoquer le chagrin qui s'engouffre dans l'âme d'Emma « avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les vieux châteaux abandonnés » (171) ; puisqu'Emma passe son temps, en songeant au bal de Vaubyessard, à « souhaiter des amours de prince » (399), et que, sous l'empire de Walter Scott, « elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient

leurs jours... à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir » (51). Ainsi pour Rodolphe « elle disposait son appartement et sa personne comme une courtisane qui attend un prince » (260) ; elle tend la main « avec une dignité de marquise » (267) ; « elle se cambrà la taille avec une désinvolture de duchesse » (308). Dès lors l'auteur ne fait qu'interpréter dans le langage de l'art les rêves d'Emma et sa façon de tout orner, nature et constructions, pensées et sentiments, avec les accessoires râpés et déteints de Scott, de Chateaubriand et de Lamartine, sans oublier ceux de l'auteur des *Mémoires d'un Fou* et de *Novembre*. Il prend ces détroques et, comme le tailleur des contes de fées, il en fait des vêtements magiques qui rendent invisibles, momentanément, les pauvretés qu'ils recouvrent, et qui se révèlent à nu, à son gré, dans la dernière partie du livre, et aussi très souvent à travers les images des autres parties où l'auteur laisse percer, avec intention, une pointe d'ironie à la fois tendre et sévère, car il ne faut jamais oublier cette attitude complexe de Flaubert vis-à-vis de ses personnages et surtout vis-à-vis d'Emma, car si elle a des ressemblances avec Louise Colet, on se rappelle aussi que « Madame Bovary, c'est moi ».

Cette tendance constante qu'a l'héroïne (sans parler de son créateur) à transformer la réalité physique ou psychologique, s'exprime de façon très irrégulière, et pour cause, à travers le livre, tantôt en images qui sont en conformité avec le milieu, tantôt en évocations de pays lointains.

En ce qui concerne Emma, ce n'est qu'avec le chapitre VI, déjà étudié, que l'on entre dans sa vie intérieure.

Avant le bal de Vaubyessard, aux yeux d'Emma, « dans l'avenue... les troncs pareils des arbres plantés en ligne droite semblaient une colonnade brune se détachant sur un fond d'or » (63), et elle voulait arriver au fond. Mariée, elle voulut croire « qu'elle possédait..... cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques » (55) (16). Mais ne vivant que dans les souvenirs de ses lectures, elle sent vivement les désillusions de sa vie de « lucarne au nord », et il faut attendre le bal de Vaubyessard, où elle danse avec un vicomte, pour voir s'épanouir

(16) Ce grand oiseau habite sans doute les premières pages d'*Atala*. Dans les brouillons c'était d'abord un aigle aux yeux d'or.

en métaphores ses ébahissements de jeune campagnarde en présence du luxe aristocratique. Le château « lui semble une église » (65), les serviettes sont « arrangées en manière de bonnet d'évêque » (67), le maître d'hôtel est « grave comme un juge » (67), et dans la serre chaude « des plantes bizarres, hérissées de poils, s'étagaient en pyramides sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents trop pleins, laissaient retomber, de leurs bords, de longs cordons verts entrelacés » (75).

Au retour à Tostes, en rêvant tendrement sur le « porte-cigares en soie verte » qu'elle a trouvé sur la route en revenant du château, et qui devient pour elle un symbole concret et néfaste du « pays bleu », elle imagine toute une histoire romanesque :

« Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse » (79) (17).

Pendant quelques jours, pour Emma, tout prend des dimensions colossales ; le nom de Paris « sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flambloyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade » (80) ; « Paris, plus vague que l'Océan, miroitait... dans une atmosphère vermeille » (81). A travers ses lectures de Balzac et de George Sand, elle voit le vicomte, et aux « fulgurations » de l'expérience immédiate succède une époque où le souvenir du vicomte se généralise : «... le cercle dont il était le centre, peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves » (81) (18) ; elle veut habiter « l'immense pays des félicités et des passions » (82) (19) ; tout devient sarabandes et bayadères. Mais par la suite elle retombe dans son ennui qui est toutefois de la bonne trempe romantique :

« ...comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait

(17) Elle donnera à Rodolphe « un porte-cigarettes tout pareil à celui du vicomte » (264).

(18) Cf. 1^{re} *Ed. sent.*, 57.

(19) Dans un brouillon on lit qu'au fond des perspectives de la vie elle apercevait le bonheur reposant bien haut dans une place merveilleuse, plus paré qu'un tabernacle, tapissé de plumes de cygnes, et on s'endort à demi bercé dans les parfums au bruit des musiques amoureuses chantées derrière l'alcôve.

ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisse ou plein de félicités jusqu'aux sabords » (87) (20).

Puis elle sort de sa mélancolie à franges d'argent pour entrer dans une époque haineuse, et il faut attendre son flirt avec Léon pour trouver de nouvelles images représentant la veine imaginative, pour la raison suffisante qu'elle n'imaginait plus, à moins que ce ne fût pour mettre en contraste l'existence des femmes avec celle des hommes qui, eux, peuvent « parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains » (123).

Cette petite mélodie en bleu pâle, dont Léon constitue le thème, n'est point susceptible de faire résonner les grandes orgues de la passion, et Emma se contente de flotter aussi doucement que la rivière derrière sa maison qui, du reste, avec sa berge, devient le symbole de son amour, comme on le verra. En attendant que l'amour vienne sous la forme « d'ouragan des cieux » (139), elle se met à admirer la beauté de Léon, « son grand œil bleu... plus limpide et plus bleu que ces lacs de montagne où le ciel se mire » (141) (21), et « leurs yeux étaient pleins d'une causerie plus sérieuse... murmure de l'âme profond, continu, qui dominait celui des voix » (131). Elle comprend qu'il l'aime et « la flamme de la cheminée faisait trembler au plafond une clarté joyeuse » (142).

« Les bonheurs futurs, comme les rivages des tropiques, projettent sur l'immensité qui les précède leurs mollesse natales, une brise parfumée, et l'on s'assoupit dans cet enivrement, sans même s'inquiéter de l'horizon que l'on n'aperçoit pas » (132), image abstraite appliquée à Emma et à Léon, mais dont l'auteur, cette fois, ne peut être que Gustave Flaubert.

Mais elle refoule cet amour naissant, et après sa tentative religieuse, peu comprise par l'abbé Bournisien, elle revient à la maison, remplie de vagues prémonitions, et dans le trouble de son cœur encore plus que dans l'obscurité du soir, « les meubles à leur place semblaient devenus plus immobiles et se perdre dans l'ombre comme un océan ténébreux » (159-160).

Enfin cet amour, qui reste passif grâce à la timidité de Léon (22), se termine avec le départ du clerc qui va d'abord à Rouen.

(20) Sur un seul feuillet de brouillon nous avons trouvé quatre formes de cette image, sans compter plusieurs autres ailleurs.

(21) L'image paraît déjà dans les scénarios.

(22) Dans les brouillons Emma forme la résolution de rester fidèle à Charles,

Cette première petite passe d'armes avec Cupidon trouve son apothéose dans une image qui indique la façon dont Emma (ou Flaubert) agrandit tout ce qui rentre dans le souvenir et transforme les paysages en symboles merveilleusement évocateurs et justes : « Ils partirent... elle regardait les nuages... Ils s'amoncelaient du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide (23) avait la blancheur d'une porcelaine » (167).

Le lendemain « tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieur des choses » (171), et après les évocations des châteaux abandonnés et du feu sur les steppes de Russie, de nouveau Emma languit réellement, son ennui n'est plus imaginaire, donc plus de métaphores. Il faut la promenade fatale dans la forêt, que l'on étudiera ailleurs, pour les susciter de nouveau (24).

Alors pendant quelques heures, extase où se mêlent orgueil et souvenir et imagination.

« Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! » Une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

tout en s'enfermant dans son amour pour Léon « comme en un sanctuaire discret », comme on a vu que l'auteur des *Mémoires* faisait avec son souvenir de Trouville.

(23) Plus d'une fois un ciel, un horizon, ou une prairie vide devient un symbole de la vie monotone d'Emma : « au delà la prairie semblait vide » (130) ; « furetant d'un œil en pleurs l'horizon vide » (420). Ce coucher de soleil est une des rares descriptions imaginées où les notes du voyage en Orient ont servi.

(24) Dans la suite du passage symbolique et de transition, décrivant le ciel le jour du départ de Léon, la description continue, et pour nous, ici l'intention est aussi symbolique que celle des lignes précédentes, représentant cette fois d'abord l'époque de découragement, alors l'apparition de Rodolphe, et la disparition d'autres fleurs roses que celles de l'acacia. Voici le passage qui suit immédiatement « la blancheur d'une porcelaine » : « Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers, et tout à coup la pluie tomba ; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent, des moineaux battaient des ailes dans les buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleurs roses d'un acacia » (167). L'intention nous semble d'autant plus manifeste que dans la scène de la défaillance, il y aura des battements d'ailes sous les buissons (221) et des impressions de plumes de colibris (223), des cris rauques et doux non pas de poules mais de corbeaux (221), sans parler d'autres cris lointains (224), un ciel d'abord couvert de brouillard qui devient bleu, et un coucher de soleil (220, 223), un feuillage qui frissonne et des joncs qui sifflent, sinon un crépitement de feuilles vertes (225), et enfin non pas des fleurs d'acacia tombées mais des nénuphars flétris (223). On aura l'occasion d'examiner plus loin cette scène dans la forêt.

« Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations » (225-226).

Encore est-il à noter que, après ces premiers élans mystiques, la jouissance physique prend la place de l'imagination et l'image devient rare, ce qui est une autre preuve que Flaubert, qui dans les œuvres de jeunesse développait avec grande complaisance de tels moments, avait développé un instinct et surtout des scrupules littéraires des plus sûrs. Cette époque est bientôt suivie par une autre de lieux communs amoureux qui indiquent l'agonie : « leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase » (236). Alors ils deviennent comme « deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique » (237). Alors au revoir illusions.

Mais après l'expérience malheureuse de l'opération du pied-bot à laquelle une velléité de vertu l'avait attachée, Emma revient avec plus d'ardeur à Rodolphe, et devient « quelque chose de souple et de corrompu » (265) ; pour suppléer à l'ardeur sentimentale des premiers temps, elle retrouve ses élans imaginatifs d'autrefois, veut s'enfuir vers les pays lointains, et dans son lit elle s'imagine partie avec Rodolphe, « au galop de quatre chevaux », en se livrant à des rêves ultra-romanesques, où figurent ces lignes :

« ...leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant..., les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil » (272).

Enfin Rodolphe l'abandonne, elle manque de mourir, se tourne vers l'église et croit un instant « que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur » (295). Mais elle n'oublie pas l'autre amour, bien au contraire, ou plutôt les deux se confondent : le souvenir de Rodolphe devient cette momie embaumée déjà vue (297-298), et, à genoux, « elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère » (298). Elle tâche d'assouvir sa soif en assistant à la représentation de *Lucie de Lammermoor*, à Rouen,

où elle se retrouve « en plein Walter Scott ». La musique pour elle représente des murmures de fontaine, des gazouillements d'oiseau (309), des ronflements d'orgue (313). Les notes des artistes sont « pleines de sanglots et de baisers » (310), et « ces lamentations mélodieuses... se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête » (310) ; cela formait « le retentissement de sa conscience » (311), car on devait avoir « un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves » (313) (25).

A cette représentation elle rencontre Léon, de retour de Paris où il était allé faire ses études, avec les conséquences qu'on sait. Le souvenir de leur amour d'autrefois, à travers son imagination « faisait comme des immensités sentimentales » (325) ; elle rêve d'une vie où ils vivront comme « deux Robinsons », et en allant au rendez-vous d'amour, lorsque des hauteurs elle aperçoit Rouen « descendant en amphithéâtre », son imagination s'envole et le brouillard emporté par le vent vers la côte Sainte-Catherine lui apparaît « comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise » (364). Le soir, en revenant, elle regarde « les éclairages de la ville qui faisaient une large vapeur lumineuse au-dessus des maisons confondues » (369).

Mais peu à peu cette liaison s'éteint du côté des sentiments tout en s'avivant du côté des sens. Elle éprouve « cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait » (392), et l'on pourrait dire d'elle aussi bien que de Léon, que « son cœur, comme les gens qui ne peuvent endurer qu'une certaine dose de musique, s'assoupissait d'indifférence au vacarme d'un amour dont il ne distinguait plus les délicatesses » (401), et enfin, à travers la banalité de sa liaison, elle entrevoit sans espérer y parvenir, un horizon doré où se trouve « un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnait vers le ciel des épithalames élégiaques » (392). Comme la Marie de *Novembre* recevant les hommes anonymes, comme Mazza, comme déjà avec le vicomte et Rodolphe, en écrivant à Léon, « elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs... sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. Il habitait la contrée bleuâtre où des échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs dans la clarté de la lune »

(25) On se rappelle les nombreuses ressemblances entre cet épisode et d'autres dans les œuvres de jeunesse. Voir le chapitre sur la première *Education sentimentale*.

(401-402). « Elle aurait voulu, s'échappant comme un oiseau, aller se rajeunir quelque part, bien loin, dans les espaces immaculés » (403).

Enfin viennent les grands embarras d'argent, les tentatives suprêmes et la mort dont on parlera ailleurs. Cette trop longue démonstration suffit pour indiquer pourquoi Flaubert, qui insistait sur la « couleur » bien plus que sur la « couleur locale », a réservé dans cette œuvre une large place pour les évocations peu conformes au milieu géographique, et pourquoi leur distribution à travers le livre est très inégale.

Du reste on remarquera combien ces images diffèrent de celles qui se glissent dans la dernière partie du livre, et même à partir de ce jour où Rodolphe fait d'elle « quelque chose de souple et de corrompu » (265). Ce sont des caractérisations de sa beauté même qui expriment ce changement :

« Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, le vent et le soleil, l'avaient par gradations développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature... On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux... quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied » (269-270) (26).

C'est dans cette époque que se trouvent les images de courtisane (260), de concubine (265 ; c'est elle qui se les applique), ou du duc de Clarence ratatiné dans son tonneau de malvoisie (266). Et par la suite, dans la liaison avec Léon, il est question de chatte amoureuse (428), de convoitises enflammées qui éclatent le septième jour (372), d'amour enveloppé dans des voiles de mensonge (374), de lacets de corset sifflant comme des couleuvres (390), de suicides d'une partie de soi-même (360), ou, à l'époque de la saisie, de son existence qui, « jusque dans ses recoins les plus intimes, fut, comme un cadavre que l'on autopsie, étalée tout du long au regard de ces trois hommes » (408), images préparant le lecteur pour la mort d'Emma. Ajoutons que si, en présence de Bovary, dans ces derniers temps d'adultère, « quelque chose de stupéfiant, comme une vapeur d'opium, l'engourdissait » (347), en sa présence, Léon, qu'elle effraie et qui

(26) Ce passage contient une des rares descriptions détaillées d'Emma, où chaque trait, paupières, prunelle, narine, lèvres, cheveux, pied, symbolise les appâts dangereux de l'adultère. Pour les cheveux, cf. *Tent.*, 323, 434.

veut la fuir, se sent lâche « comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes » (391), et devenue cupide en écoutant les fausses explications de Lheureux sur les façons de se procurer de l'argent, « les oreilles lui tintaient comme si des pièces d'or s'éventrant de leurs sacs, eussent sonné tout autour d'elle sur le parquet » (378).

L'on voit mieux cette préoccupation de l'image appropriée aux personnages, si l'on compare à toutes ces images celles qui sont employées pour représenter les impressions que font sur les autres personnages les choses et les faits.

D'abord Léon, qui, comme tout clerc de notaire, a en lui, et en commun avec Madame Bovary, les « débris d'un poète » (401). Nous sommes encore, avec lui, dans les pays bleus. Dans la première idylle, cet homme timide qui ressemble à cet égard à Flaubert et aux héros des œuvres de jeunesse, la place très haut, à une place éthérée et inaccessible, dégagée des qualités charnelles, « et elle alla dans son cœur montant toujours et s'en détachait, à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole » (148). Avec sa démarche d'oiseau (27), « ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine » (149) ? En revenant de Paris, il a gagné en hardiesse et Emma a perdu en inaccessibilité, donc les images reflétant son amour pour elle deviennent moins éthérées, quoique le plus souvent romanesques et dignes de figurer dans le sottisier de *Bouvard et Pécuchet* :

« Sa voix harmonieuse et faible se perdait sur les flots ; et le vent emportait les roulades que Léon écoutait passer, comme des battements d'ailes, autour de lui » (354).

« ...il y avait pour lui comme une promesse incertaine qui se balançait dans l'avenir, tel qu'un fruit d'or suspendu à quelque feuillage fantastique » (320) ; « ...le reflet des peintures... continuait... sur les dalles, comme un tapis bariolé... Des chapelles latérales... s'échappait quelquefois comme des exhalaisons de soupirs... L'église, comme un boudoir gigantesque, se disposait autour d'elle ; les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour : les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange dans la fumée des parfums (331) (28). « Il savourait... ces poses

(27) Plus loin (p. 329) Flaubert revient à cette image qui date du reste des œuvres de jeunesse.

(28) Cette hallucination amoureuse est longuement développée dans les brouillons. L'orgue qui « s'épanouissait sous la rosace » y est comparé à une forêt d'argent sous un soleil fantastique ; l'amour dont l'âme de Léon est remplie est prêt à chanter des cantiques triomphants, des alléluias de tendresse et n'attend pour jaillir que le contact d'une haleine, que la pression

de colombe assoupie... Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambree de *l'odalisque au bain* ; elle avait le corsage long des châtelaines féodales ; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone*, mais elle était par-dessus tout Ange ! » (367) (29).

Quant à l'autre amoureux, Rodolphe, s'il se sert par moment de phrases romantiques au dernier degré, c'est un calcul, sauf dans les premiers élans, et, pour lui, l'amour ne sort pas des vérités physiques. Donc, s'il trouve la main d'Emma qu'il prend pour la première fois « toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée » (207) (30), si dans les premiers temps sa beauté l'impressionne lorsqu'elle arrive de grand matin chez lui « exhalant de toute sa personne un frais parfum de sève, de verdure et de grand air », de sorte que « c'était comme une matinée de printemps qui entrait dans sa chambre » (228), si à ses yeux ces premiers jours, « les gouttes de rosée suspendues à ses bandeaux faisaient comme une auréole de topazes tout autour de sa figure » (228), d'autres images se présentent plus volontiers à son esprit : « ça bâille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine » (181) ; « le charme de la nouveauté... tombant comme un vêtement... » (265) ; en regardant son portrait les traits se confondent « comme si la figure vivante et la figure peinte (d'Emma),

d'une main. Et « quand il étalait sur l'oreiller sa chevelure sans peignes, il éprouvait dans les mains une multitude de commotions sourdes à tenir ces innombrables fils minces qui se rattachaient... à toutes les racines de son être ». On se rappelle les notations semblables de la *Tentation*. Un souvenir de *l'Éducation sentimentale* de 1845, et, derrière cette œuvre, d'une longue lignée littéraire, se trouve dans ces lignes-ci du roman qui illustrent le même procédé que celui des cheveux : « Il s'efforçait à ne pas la chérir, puis au craquement de ses bottines, il se sentait lâche » (391).

(29) Voir aussi les images « marquise andalouse » (332), « elle réapparaissait tout à coup, comme une vision, dans la lumière de la lune » (355). Mais pour Flaubert comme pour Balzac, l'amour dépend des circonstances, et déjà dans une image truculente où se révèle l'auteur, on l'a constaté dans la scène de la flèche de la cathédrale. Enfin « il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure reste aux mains » (390), « il devenait sa maîtresse » (383). Mais en présence de cette femme qui devient à demi folle de désirs inassouvis, « quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre... semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer » (391) ; et bientôt le cœur de Léon « s'assoupissait d'indifférence au vacarme d'un amour dont il ne distinguait plus les délicatesses » (401).

(30) Cf. « silence... pensée » (210) ; « miroir magique » (211) ; « amour... perspective » (211). Dans ces lignes Rodolphe qui vient de s'entretenir avec Emma, tombe en une rêverie hallucinatoire qui semblerait plus à sa place s'il s'agissait de Léon ou surtout d'Emma. Toutefois il est typique de Rodolphe que dans sa rêverie il lui semblait que « les plis de sa robe descendaient le long des murs » (211).

se frottant l'une contre l'autre, se fussent réciproquement effacées » (279).

L'autre puits d'où Rodolphe pompe à volonté des banalités à la 1830, pour les besoins de sa conquête, dans la fameuse scène des comices agricoles, fournit « des horizons qui s'entr'ouvrent » (199) ; des voix intérieures, des trésors tant cherchés et tout d'un coup trouvés, des éblouissements quand on sort des ténèbres à la lumière (199) ; un contraste entre la petite morale conventionnelle qui braille fort et « s'agite en bas... comme ce rassemblement d'imbéciles que vous voyez » (200), entre « les devoirs... tas de vieilles ganaches en gilet de flanelle, et de bigotes à chaufferette et à chapelet » (200), et l'autre, « l'éternelle » qui est « tout autour et au-dessus, comme le paysage qui nous environne et le ciel bleu qui nous éclaire » (200-201) ; la conjuration du monde qui veut empêcher les âmes de « battre des ailes » (203), et les fleuves de suivre leur pente naturelle et de se rejoindre (206) (31) ; les vaines luttes contre le ciel et le sourire des anges (216), sans oublier le cynisme derrière l'image dont il se sert dans la forêt, pour achever sa conquête : « Vous êtes dans mon âme comme une madone sur un piédestal, à une place haute, solide et immaculée » (222).

Il y a un autre personnage susceptible de provoquer des images romantiques, c'est ce pauvre petit Justin, qui est sans doute une évocation discrète de sa propre jeunesse de l'époque trouvil-laise, mais il suscite peu d'images ; celles-ci toutefois laissent entrevoir clairement la sympathie de Flaubert pour ce chérubin du peuple : il s'évanouit « et ses prunelles disparaissaient dans leur sclérotique pâle, comme des fleurs bleues dans du

(31) Dans les brouillons, Rodolphe esquisse toute une théorie qu'Emma trouve « fort ingénieuse », sous forme d'une comparaison qu'elle trouve « des plus grandioses », et où il est question de sources cachées qui forment des fleuves se perdant dans l'océan de l'amour. Soucieux d'atteindre la rapidité, Flaubert coupe court. Les brouillons en contiennent d'autres, curieuses et nombreuses, représentant Rodolphe séducteur éprouvé, et que Flaubert a eu le courage de supprimer. On y trouve la bouche altérée qui se précipite vers les fontaines, les regards vers la lumière ; les rires immondes qui tombent sur les délicatesses du cœur comme un couteau de cuisine qui hache des dentelles ; pauvre cœur perdu dans un coin du monde comme un pot de réséda dans la boutique d'un cordonnier ; illusions tombées comme les feuilles d'automne ; masques railleurs qui cachent des âmes blessées ; blessures qui s'endorment auprès de la bien-aimée ; affinités plus rares que les merles blancs ; le cœur ruiné d'illusions qui s'élance, désespéré, dans toutes sortes de folies, comme des banqueroutiers qui s'embarquent par les tempêtes, pour la Californie, à la recherche des trésors (cf. *Ch. Gr.*, 12) ; les passions qui sont l'atmosphère que le cœur a besoin de respirer pour vivre, l'amour emmaillotté ou ficelé à la morale comme les enfants des Lapons que l'on serre sur une planche, ce qui aplatit la cervelle, etc.

lait » (179). Par dévotion de petit chien, il nettoie les bottines d'Emma, tout empâtées de la crotte des rendez-vous « qui se détachait en poudre sous ses doigts, et qu'il regardait monter doucement dans un rayon de soleil », excellent petit détail non imagé, à la fois vrai et symbolique. Elle défait et peigne en sa présence sa belle et longue chevelure, et « ce fut pour lui, le pauvre enfant, comme l'entrée subite dans quelque chose d'extraordinaire et de nouveau dont la splendeur l'effraya » (299). De telles notations, qui font penser à d'autres dans les *Mémoires*, dans *Novembre*, dans la première *Education sentimentale*, sont admirables, parce que l'image est faible et vague, se confondant absolument avec la chose. On pourrait en dire autant de celles-ci, si ce n'est l'exagération apparente de la dernière, représentant l'apothéose en clair de lune brumeux de cet amour exquis de garçon. Dans la chambre d'Emma « il restait debout... comme enlacé dans les fils innombrables d'une rêverie soudaine » (371) ; il va à la tombe d'Emma « et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense, plus doux que la lune et plus insondable que la nuit » (469).

Enfin, il ne faut pas oublier le seul personnage qui, avec Justin, ait vraiment et profondément aimé Emma, mais qui, pour son malheur, n'était point de la trempe lamartinienne ou don juanesque.

Etudiant à Rouen, il lut sur l'affiche le programme des cours dont les noms furent pour lui « comme autant de portes de sanctuaires pleins d'augustes ténèbres » (10). « Il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière du cheval de manège... les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie » (10-11). « Quelque chose de monotone comme le ronflement d'une toupie bourdonnait à ses oreilles : « Si tu te mariais !... » (31). « Sa conversation était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie » (57). « Il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent » (46). « Ses expansions étaient devenues régulières... C'était une habitude parmi les autres, et comme un dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner » (61). Plus loin les élégances d'Emma qu'il admire sont comparées à « une poussière d'or qui sablait tout le long du petit sentier de sa vie » (84). Enfin la paternité apporta à Charles la conviction qu'il « connaissait

l'existence humaine tout du long, et il s'y attablait sur les deux coudes avec sérénité » (122).

Cette fois les quelques exemples relevés ne sont pas des images que Charles est censé avoir pensées (il était incapable d'en évoquer), mais des analyses de l'auteur expliquant en des termes très justes la psychologie de son héros.

Si la première figure des augustes ténèbres s'apparente à l'imagination et dépasse notre homme, c'est que Charles était rempli d'un respect craintif (32). Et les autres donnent rapidement sa mesure, venant pour la plupart dans la première partie du livre, la seule où Charles ait un grand rôle à jouer, comme explication des circonstances qui déterminent la vie d'Emma.

En examinant les nombreuses images dans les brouillons que Flaubert a supprimées, on voit bien que c'est là son idée. Charles « regardait comme autant de chasubles les tabliers blancs des internes » ; ce n'est pas lui qui éprouve « ces convoitises où s'élèvent comme sur des édredons les adolescences vigoureuses » (notations dont on a vu plusieurs antécédents), ou qui voit « au fond d'une avenue funèbre dont chaque classe est un cyprès, luire un grand soleil de liberté à rayonnement d'amour ». Les paroles des professeurs tombent dans ses oreilles une à une comme des pierres dans un puits, faisant des cercles pressés qui s'élargissent et finissent par disparaître sur la plane surface de son esprit, image juste qui a un double dans la comparaison supprimée des idées des professeurs qui passent devant lui « comme on aperçoit glisser à l'horizon un convoi de chemin de fer de grande vitesse », c'est-à-dire quelque chose de formidable, emportant des inconnus, et disparaissant en un clin d'œil. Cette image à « longue queue », que nous avons simplifiée, mais qui toutefois ne manque pas de pénétration, est dépassée comme développement par une autre que Flaubert supprima dans le manuscrit « définitif » destiné à Bouilhet, après l'avoir longuement travaillée dans les divers brouillons. Il s'agit de Charles s'échauffant doucement et se développant dans la société d'Emma, comme un espalier au soleil, disposé sur un mur plat dont il ne peut dépasser l'étendue, mais poussant mille bour-

(32) Si de telles évocations sont bien faciles à justifier, il y en a d'autres, de l'océan, qui s'appliquent bien moins aux personnages. Il en est ainsi de la comparaison ironique de Homais en colère avec l'océan en tempête que l'on verra plus loin, et de cette autre de l'imagination de Charles qui « ballotait... comme un tonneau vide emporté à la mer et qui roule sur les flots » (255) ; mais n'oublions pas que le tonneau vide, et non la mer, est le terme principal de la comparaison,

geons, et s'ouvrant en mille petites fleurs. Il est intéressant de noter le développement ou plutôt le resserrement de cette image qui dans les premiers brouillons s'encombrait de mille détails : rameaux immobiles, chaleur ardente reçue d'aplomb, tendre écorce, etc., etc. Ailleurs l'image d'Emma l'accompagne dans ses courses comme un feu follet ; après avoir été dans son existence un tintement passager, elle devient une vibration continue, sa vie à elle se déverse dans la sienne et fait monter doucement le pauvre garçon à son niveau. Dans les autres femmes, Bovary, à l'instar de Frédéric Moreau, trouve quelque chose d'Emma, elles sont les rebondissements du même désir vers son point de départ, ou bien des escaliers concentriques qui descendent à l'image d'Emma, où ils s'arrêtent. Il a un espoir doux, comme un sourire fluide qui circule dans son sang, et (pour faire pendant à l'image du puits vue plus haut), après le mariage, des voluptés silencieuses se distillent de toutes les parois de son existence, « comme tombent dans une grotte les gouttelettes des stalactites sur la nappe tranquille qui n'est agitée que par elle seule ». Et lorsqu'il a des ennuis financiers, il n'arrive pas à s'en occuper, car sa pensée est peu soucieuse des horizons, comme un âne en liberté qui broute au revers des fossés, s'arrêtant toujours sur les pâtures les plus voisines.

Flaubert supprima tout cela, comprenant bien que ce genre de développement peut être souvent bon en soi, mais qu'à coup sûr il ne faut pas trop mettre en vedette ce pauvre Charles qui doit être constamment présent pour expliquer Emma et ses actes, mais comme un fond estompé sert aux artistes à mettre en relief une figure vive et saisissante. Remarquons aussi que si parmi ces images supprimées il y en a, de loin en loin, qui semblent des souvenirs des autres œuvres de Flaubert, il ne songe pas à les utiliser en les appliquant à Emma ou à d'autres personnages des œuvres comme *l'Education sentimentale* ou *Bouvard et Pécuchet*.

On aura un bon exemple des images qui, à défaut d'idées nettes ou d'un vocabulaire adéquat, défilent dans la tête du père d'Emma (car ce n'est pas pour rien qu'Emma a une sorte d'imagination), en lisant le passage où il cherche à consoler Charles de la perte de sa première femme, en lui parlant de son propre chagrin à la mort de la sienne. En plus de l'image des taupes déjà vue, le bonhomme dit que, « un jour chassant l'autre... ça a coulé brin à brin, miette à miette ; ça s'en est allé, c'est parti, c'est descendu, je veux dire, car il vous reste

toujours quelque chose au fond, comme qui dirait... un poids, là, sur la poitrine ! » (27-28).

Du reste, celui qui aimait saisir au vol les métaphorismes pittoresques qui tombaient des lèvres de sa chère vieille nourrice, ne manque pas de mettre dans la bouche de ses petits bourgeois des images populaires. Sans parler de la haridelle déjà citée, rappelons les passages suivants : « J'ai bien peur que... il ne lui faille plutôt un paletot de sapin qu'une camisole de flanelle » (145), et : « ...elle vous faisait l'effet d'un drap d'enterrement tendu devant la porte » (152).

De telles images aux banalités de la langue populaire il n'y a pas loin et Flaubert qui abhorrait les clichés recouvrant le vide de la pensée à tel point qu'il ne pouvait pas s'abstenir d'en mettre à foison dans la bouche de ses « imbéciles », les sème d'une main prodigue, parfois les mettant en italique, parfois les glissant dans son récit d'une façon moins ostensible. Ainsi « mais pour que vous ne vous mangiez pas le sang » (33) ; « il s'est calciné avec l'eau-de-vie » (145) ; « il éprouvait *des fourmis le long du corps* » (177) ; « son regard *en coulisse* (lui parut) du plus pitoyable effet » (278) ; « il restait là, comme une alose » (104) ; « malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville) » (174) ; « il l'a assassiné de billets » (187) ; « se laisser envahir » (189) ; « le tourbillon du monde » (250) ; « le coffre est bon » (254) ; « au hasard de la fourchette... Il m'est aussi égal de découper un chrétien que la première volaille venue » (254). Et des clichés romantiques apparaissent çà et là : « la voûte éthérée » (106) ; « il sentait entre elle et lui comme de vagues abîmes » (133) ; « *les voix de la nature* » (235) ; « *l'odalisque au bain* » (367).

Voici comment les deux vainqueurs du roman, le petit brasseur d'affaires Lheureux et l'immortel Homais « émaillent » leurs conversations : d'abord Lheureux : « J'avais le couteau sur la gorge » (395), « il est plus féroce qu'un Arabe » (395), « ce matin de Vinsart » (395), « on lui mangeait la laine sur le dos » (395), « je ne lanterne pas, je suis rond comme une pomme » (396), « ils gobent cela » (396), « bûcher comme un nègre » (405).

Homais dit : « les prêtres ont toujours croupi dans une ignorance turpide, où ils s'efforcent d'engloutir avec eux les populations » (106) ; il parle du « revers de la médaille » (168). En voici d'autres « de même farine » : « (il n'a) pas de saillies » (104) : « réunissant en un faisceau (ces émanations différentes) »

(112) ; « vous chantez comme un acteur » (113) ; « il faut, comme un cheval de labour. être à suer sang et eau ! Quel collier de misère ! » (169) ; « moi qui reste... plus confiné dans mon laboratoire que le rat du bonhomme dans son fromage » (185) ; « cela finit par faire la boule de neige » ; « donner dans la calotte » (300) ; « fronder les préjugés » (301) ; « un fameux lapin ! il roule sur l'or » (304) ; « ces artistes brûlent la chandelle par les deux bouts » (304) ; « jolie comme un amour » (305) ; « il ne faut jamais laisser en friche les facultés de la nature » (360) ; « ...d'autres chiens à fouetter » (451) ; « le Progrès, ma parole d'honneur, marche à pas de tortue ! nous pataugeons en pleine barbarie ! » (414) ; « il faut... suer ferme sur l'aviron » (343) ; « ...tu vis là, chez moi, comme un chanoine, comme un coq en pâte » (343) ; « mettre l'étincelle dans leur cerveau, ternir la pureté d'Athalie » (344).

La pointe prétentieuse qui paraît dans plusieurs de ces exemples s'étale à l'aise dans certains autres et nous campe admirablement notre pharmacien encyclopédique qui s'écrie à la moindre provocation : « Quelle épouvantable catastrophe ! », et l'auteur ajoute : « (il) avait toujours des expressions congruentes à toutes les circonstances imaginables » (187). On en a la preuve en sachant que Homais comparait les prêtres à « des corbeaux qu'attire l'odeur des morts » (445) ; « quant à son métier il le considérait comme un sacerdoce » (254). Lui aussi évoque les pays lointains, parbleu ! « ...les vents du sud-est... nous arrivent quelquefois tout d'un coup, comme les brises de Russie ! » (112) ; « tu prétends donc en faire des Caraïbes ou des Botocudoc ? » (162). Il devient moyenâgeux à l'occasion : « une idée gothique » (302), « s'inféodant » (350). Sans oublier les lettres : « *faire florès* » (305), « épée de Damoclès » (342). Et même il ose des rapprochements ingénieux : « ...leur organisation nerveuse est beaucoup plus malléable que la nôtre... » (168).

Mais c'est comme correspondant du *Fanal de Rouen* que son génie oratoire éclate. A propos des comices, il décrit « cette foule, comme les flots d'une mer en furie, sous les torrents d'un soleil tropical qui répandait sa chaleur sur nos guérets » (212-213), et au sujet des pièces pyrotechniques qui ratent il s'écrie : « un brillant feu d'artifice... un véritable kaléidoscope, un vrai décor d'opéra..., un rêve des *Mille et une nuits* » (213-214). Il y a encore son article, sa « réclame » sur l'opération du pied-bot : « Malgré les préjugés qui recouvrent encore une partie de la face de l'Europe comme un réseau, la lumière cependant commence à

pénétrer dans nos campagnes... à peine si quelques gouttes de sang sont venues sur la peau, comme pour dire que le tendon rebelle venait enfin de céder sous les efforts de l'art » (246-247).

Du reste, en parlant de Homais, Flaubert, à l'instar de Balzac et de Zola, se sert volontiers de son langage, et c'est ainsi qu'il parle de son « orgueil d'amphitryon » (444), et que, dans les dernières pages il le montre qui « sapait » (475) ; et qui dressait contre l'Aveugle « une batterie cachée » ; quant aux médecins, « M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer » (481).

Mais il faut bien admettre que, en éloquence pure, Homais rencontre plus fort que lui en « *M. le Conseiller* », qui orne son discours aux comices de fioritures figurées de premier ordre. Il y chante « notre souverain... qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse » (197), il y rappelle le temps « des tocsins incendiaires, où les maximes les plus subversives sapaient audacieusement les bases... » (197) (33), il y montre « les voies nouvelles de communication, comme autant d'artères nouvelles dans le corps de l'Etat » (198), il y parle de « sillons féconds », de « terre bien cultivée, telle qu'une mère généreuse » (201), enfin il y compare les comices à « des arènes pacifiques où le vainqueur, en sortant, tendra la main au vaincu et fraternisera avec lui » (204-205).

L'ironie dont notre auteur « impersonnel » se sert, est plus directe dans de nombreuses images dont le créateur n'est nullement tel personnage, mais Flaubert lui-même (34). On en a vu beaucoup déjà parmi les comparaisons subjectives appropriées aux personnages, le romantisme d'Emma ou de Léon en inspirant autant que la platitude de Charles. Examinons maintenant les images appliquées au monde extérieur dont notre auteur se sert dans une intention ironique.

Quant à Charles, les premières pages fournissent des exemples illustrant les deux procédés dont Flaubert se sert, rapprochement par rapetissement et par agrandissement : « il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chanfre de village » (2), « il

(33) D'après un brouillon ces maximes « ne craignaient pas de lever le masque de l'édifice royal, et comme des brandons d'incendie inondaient toutes les bouches d'une publicité corrompue ».

(34) On trouve çà et là des calembours. Si l'abbé Bournisien se permet une plaisanterie peu nouvelle lorsqu'il dit en ouvrant une bouteille de cidre mousseux : « Sa bonté saute aux yeux ! » (301), le docteur Larivière, véritable homme d'élite, répond à M^{me} Homais qui lui exprime sa peur que le sang de son mari ne s'épaississe : « Oh ! ce n'est pas le sens qui le gêne » (445).

les écoute de toutes ses oreilles, attentif comme au sermon » (2). Quant à son fameux chapeau, c'était « une de ces pauvres choses... dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile » (2), et la longue description dont ces lignes font partie était primitivement bien plus longue encore.

Du reste l'esprit de moquerie épique qui évoque cette description déborde sur toutes ces premières pages, et nous vaut les rires homériques des élèves lorsque le « nouveau » lance « à pleins poumons... ce mot : *Charbovari* » (4) :

« Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait : *Charbovari ! Charbovari !*), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand' peine, et parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore çà et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé » (4).

« Cinq cents vers à toute la classe ! exclamé d'une voix furieuse, arrêta, comme le *Quos ego*, une bourrasque nouvelle » (4).

Si l'on examine les images supprimées dans les brouillons, on comprend encore mieux comment Flaubert concevait ce personnage et le rôle de l'image qui doit l'exprimer, et l'on songe à sa déclaration aux Goncourt : « Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes » (35). A la première page du manuscrit « définitif », Flaubert supprime à la dernière heure les lignes suivantes appliquées à Charles : « les longs poils fins qui veloutaient ses joues comme une moisissure blonde tamisant l'éclat vif de ses pommettes, estompant d'un duvet incolore sa figure tranquille ». Ailleurs, dans un des derniers brouillons, il est question de ses yeux couleur de poussière, ou d'une impression générale de ton gris, indécis, poussiéreux.

Et l'évocation homérique se reflète dans d'autres membres de phrase supprimés, où, avant l'image du pétard, le vacarme des écoliers est comparé à un flot débordant, à une chute d'eau, à des rires s'abattant en cascade, et surtout à une volière d'oiseaux lâchés dans un salon qui font grand bruit jusqu'à ce qu'on les rattrape un à un.

Quant aux autres personnages, le père de Charles a « l'en-train facile d'un commis voyageur » (5). Sa mère enjouée jadis « était, en vieillissant, devenue (à la façon du vin éventé qui

(35) *Journal*, 17 mars 1861.

se tourné en vinaigre) d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse » (6) ; et sa première femme était « laide, sèche comme un cotret, bourgeonnée comme un printemps » (13).

L'on voit le correct Binet dont la barbe, « collier blond... encadrait comme la bordure d'une plate-bande sa longue figure terne » (103). Il passe son temps à tourner des ronds de serviette « dont il encombra sa maison avec la jalousie d'un artiste et l'égoïsme d'un bourgeois » (104) ; mais ailleurs on le voit qui sort d'un tonneau « comme ces diables à boudin qui se dressent du fond des boîtes » (229), ce qui ne l'empêche pas d'atteindre une véritable apothéose, en travesti qui renferme une satire de sa propre nature d'artiste intransigeant, dans l'image suivante où Binet paraît monté sur son Pégase à lui :

« Il était seul, dans sa mansarde, en train d'imiter... une de ces ivoireries indescriptibles... le tout droit comme un obélisque et ne servant à rien... Dans le clair obscur de l'atelier, la poussière blonde s'envolait de son outil, comme une aigrette d'étincelles sous les fers d'un cheval au galop » (42).

La même tendance double se retrouve parmi les images inspirées par Homais. Notre première vue du pharmacien lui donne une véritable auréole : « ... à travers les (bocaux rouges et verts), comme dans des feux de Bengale, s'entrevoit l'ombre du pharmacien » (99). Son attitude est « pensive et napoléonienne » (413) ; il considère son capharnaüm « non comme un simple magasin mais comme un véritable sanctuaire » (341), et l'on a vu que sa tête était « plus remplie de recettes que sa pharmacie ne l'était de bocaux » (135). Mais décidément la Muse emporte bien loin le vieux romantique que Flaubert porte en lui lorsqu'il se lance dans des images aussi grandioses que les suivantes, la première renfermant une vraie découverte de science naturelle, la deuxième une image que la bonne M^{me} Homais aurait été bien embarrassée de dénicher :

« Il se trouvait dans une de ces crises où l'âme entière montre indistinctement ce qu'elle enferme, comme l'Océan, qui, dans les tempêtes, s'entr'ouvre depuis les fucus de son rivage jusqu'au sable de ses abîmes » (343).

« ...Madame Homais restait tout ébouie devant la spirale d'or sous laquelle il disparaissait, et sentait redoubler ses ardeurs pour cet homme plus garotté qu'un Scythe et splendide comme un mage » (475).

Voici enfin des exemples épars appliqués à divers personnages ou objets : « La mairie (d'Yonville), construite *sur les dessins d'un architecte de Paris*, est une manière de temple grec » (99) ; et la statuette de la Vierge de l'église est « tout empourprée aux pommettes comme une idole des îles Sandwich » (98), image exotique, assez peu « couleur locale », de laquelle on peut rapprocher : « plus endenté qu'un cannibale » (300), et « avec autant d'indifférence que s'il eût expédié de la quincaillerie à des nègres » (297).

Le camelot Lheureux dont la figure « semblait teinte par une décoction de réglisse claire » (143), toujours en train de se courber « dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite » (143), et qui, « plus prompt qu'un escamoteur » (397), prête à pleines mains à Emma, dans l'espoir de faire engraisser ainsi son argent dans une maison de santé.

On a vu le suisse de la cathédrale « plus majestueux qu'un cardinal et reluisant comme un saint ciboire » (330). « Il s'avance... avec ce sourire de bénignité pateline que prennent les ecclésiastiques lorsqu'ils interrogent les enfants » (330), et, en montrant les trésors de l'église, « il étendit les bras... plus orgueilleux qu'un propriétaire campagnard... » (333) (36).

Les milices et la foule des comices inspirent quelques images. On voit les bouches ouvertes « comme pour boire ses paroles » (202), et « un port d'armes où le cliquetis des capucines, se déroulant, sonna comme un chaudron de cuivre qui dégringole les escaliers » (194).

Sans parler de la fameuse pièce montée, les vêtements des invités aux noces d'Emma excitent la verve du romancier, et il fait défiler devant nous toute leur hiérarchie, « redingotes à grandes basques... à poches larges comme des sacs..., habits-vestes très courts, ayant dans le dos deux boutons rapprochés comme une paire d'yeux, et dont les pans semblaient avoir été coupés à même un seul bloc par la hache du charpentier » (36) (37).

(36) C'est dans de tels passages ou celui de Homais « plus garotté qu'un Seythe », ou enfin là où il est question des emportements imaginatifs d'Emma, etc., que les « plus » sont prodigués, et non sans raison.

(37) Dans des brouillons, plusieurs des invités qui s'étaient rasés avant le jour, avaient à la figure « des plaques roses, comme des têtes de veau écorchées ». Parmi toutes les images où la moquerie éclate, dans cette œuvre, c'est aux manufactures et à l'homme que cette fois comme dans les œuvres précédentes Flaubert emprunte le plus, mais toutes les sources y contribuent, et dans les pastiches romantiques, dans les élans d'Emma, la nature, les sons, les parfums, etc., ont une large place.

Enfin voici un exemple de cette vision qui, par moment, au lieu de fondre des faits contraires, les rapproche ironiquement : « cette admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador » (310).

Ce besoin de contrastes et d'antithèses qui fait partie du romanisme dont Flaubert avait hérité, mais aussi qui vient à la fois du fond du caractère, de la philosophie, et de l'art de Flaubert, est reflété dans un certain nombre d'images qui montrent son emploi de ce « grotesque triste » qui le charmait parce qu'il correspondait à ses deux natures, et dont on a vu de multiples exemples dans les œuvres de jeunesse et surtout dans la *Correspondance* (38).

C'est ainsi que Flaubert juxtapose les petits espoirs de Charles et les rêves d'Emma. C'est ainsi que dans les paragraphes qui se suivent immédiatement, se trouvent les comparaisons de la récolte de l'espalier et du trottoir de rue (57). Ailleurs c'est le contraste entre Charles qui s'attable devant l'existence sur les deux coudes avec sérénité, tandis qu'Emma jalouse les hommes qui peuvent parcourir les passions et les pays (122-123). Ailleurs encore Charles construit tout un avenir dans les grandes lignes classiques pour sa fille, tandis qu'Emma est emportée au « galop de quatre chevaux » vers l'Eldorado des amoureux où son existence est comparée à des vêtements de soie, à des nuits douces, au balancement des flots bleus (270-272).

Parfois il s'agit d'une comparaison entre les émotions ou les idées et les choses environnantes, telle que celle où Rodolphe, aux comices, pense à Emma, « et un silence s'établissait dans sa pensée, malgré les accroissements de la rumeur » (210). Ou encore le type classique d'antithèse représenté par l'imagination de Léon qui transforme la cathédrale en boudoir (331), ou bien la rancune d'Emma qui, après la fameuse opération, se repentait comme d'un crime de sa vertu passée (256).

Il y a, comme dans la double comparaison appliquée à l'acteur, un symbolisme ironique, profond, et un procédé amusant dans le passage suivant. Emma arrive chez Rodolphe et suit le corridor où s'ouvrent « plusieurs chambres à la file, comme dans les monastères (39) ou les auberges » (426). Il est de toute évidence que la garçonnière de Rodolphe n'a de commun avec un

(38) Voir *Corr.*, I, p. 127. M. Thibaudet donne une très intéressante analyse de cette faculté dans son livre sur Flaubert (pp. 83 à 92).

(39) Cf. *Ed. sent.*, 459.

monastère que l'apparence, et la comparaison de l'auberge fait penser à cette autre auberge qu'était la vie « passionnelle » de ce coureur.

Une autre sorte d'opposition caractéristique est celle établie entre la situation et les désirs des personnages, entre le rêve et la réalité, et dont l'image suivante est typique :

« L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur » (139) (40).

Le symbolisme prophétique de cette double image de transition nous conduit à examiner d'autres juxtapositions utilisées dans un dessein semblable. La suivante est une curieuse preuve que Flaubert n'oubliait pas ses écrits de jeunesse en écrivant *Madame Bovary*, puisqu'on y trouve, presque textuellement, un passage des notes de son voyage en Corse :

« ...et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond, à la manière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses. Cela ressemblait aussi à quelque monstrueux candélabre, d'où ruisselaient, tout du long, des gouttes de diamant en fusion » (274).

On pourrait être tenté de trouver cette duplication d'images parfaitement inutile, mais comme dans la plupart des exemples déjà étudiés, sa raison d'être n'est pas difficile à fixer. Ce candélabre, c'est l'amour sous son aspect idéalisé et toutefois en train de se diminuer, cette veille de la fuite projetée, et ce serpent c'est la menace, belle et sinistre, l'avertissement de l'auteur sur la suite qu'auront les rêves d'Emma. Du reste, soit dit en passant, ce n'est pas la première œuvre où Flaubert reprend le lieu commun fort ancien du serpent pour représenter l'amour néfaste, on en a vu plus d'un exemple dans tous les écrits de jeunesse et dans les *Tentations*. De plus, il faut noter que les descriptions figurées sous forme de serpent sont, en comparaison avec la

(40) On trouve dans l'un des scénarios détachés la forme primitive de cette dernière image : « Comparaison des aqueducs jusqu'à ce qu'ils s'engorgent et disjoignent les pierres par le courant devenu trop gros, les parois s'en sont enflées et pétrifiées. » Evidemment cette image, dont on trouve un double dans la *Correspondance*, n'était pas très appropriée au milieu, et Flaubert en chercha une autre.

moyenne, très fréquente dans cette œuvre, comprenant cinq des huit images tirées des animaux (41).

Les nombreuses citations déjà données montrent assez clairement que, si en général la distribution des images entre les différentes sources reflète le désir de l'auteur de rester fidèle au milieu géographique, dans le détail elles sont choisies aussi et surtout comme notations précises d'un caractère, d'une situation, d'un moment, d'un état d'âme. Si le serpent symbolise Eve, femme de perdition, la fluidité, l'eau représente à l'esprit de Flaubert, Vénus la délectable. De plus ce groupe peint admirablement l'imagination d'Emma qui évoque à chaque instant les lacs, les torrents, les océans, et ces océans et leurs vagues finissent vite par représenter ce que l'amour a de terrible et de funeste. Ce sont là des raisons de plus pour que les images de fluidité soient d'une fréquence exceptionnelle dans les groupes de ce roman interprétant et les sensations et les sentiments.

La Correspondance de Flaubert nous prévient du reste qu'en écrivant les rêves de *Madame Bovary*, il allait « naviguer sur ces lacs bleus » (II, 38), semblables aux lacs bleuâtres de *Graziella* (II, 397), et dans les océans laiteux de la littérature à castels (II, 371), et quant aux torrents et aux orages de l'océan, ils sont de vieilles connaissances pour ceux qui connaissent les œuvres de jeunesse.

Donc d'un côté et sans considérer pour l'instant le symbolisme de la rivière qui coule derrière la maison, à Yonville, parmi les analyses psychologiques, on trouve des images déjà vues : jours se ressemblant comme des flots (272), amour intarissable (168), félicité qu'on tarit (401) (42), l'amour qui se diminue sous Emma « comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit » (236), et d'autres qui ne sont pas trop plaisantes, telle que celle-ci qui, toutefois, montre bien la valeur subjective que Flaubert attache à ces images : En regardant Emma, Léon sentait que son âme « s'échappant vers elle, se répandait comme une onde sur le con-

(41) A Tostes, Emma est triste et « la vigne (est) comme un grand serpent malade sous le chaperon du mur » (89). A Vaubyessard, où elle boit le venin du luxe, elle admire dans la serre chaude « des plantes bizarres... sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents, etc... » (75). En plein adultère avec Léon, affamée de nouvelles jouissances, « Emma revenait à lui plus enflammée, plus avide. Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse » (390). Enfin on voit Binet, sollicité par Emma qu'il sait être infidèle à Charles, se reculer « comme à la vue d'un serpent » (423).

(42) Voir aussi « ...fleuves... se rejoindre, etc. » (206).

tour de sa tête, et descendait entraînée dans la blancheur de sa poitrine » (367).

Parmi les images du monde objectif, on voit Emma le regard noyé d'ennui (31), ou allant vers sa défaillance dans la forêt : « et, à travers son voile, ...on distinguait son visage dans une transparence bleuâtre, comme si elle eût nagé sous des flots d'azur » (221), image à laquelle l'auteur a apporté une attention particulière, puisque les brouillons indiquent plusieurs versions où le voile forme « comme des ondes noires », où il est question d'une ondulation bleuâtre, « d'un nuage d'outre-mer », de l' « eau transparente de quelques vagues d'azur », sans parler d'au moins quatre variantes de l'idée de « nager ». Du reste après s'être abandonnée à Rodolphe, elle sentait « le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait » (223-224) et l'amour si longtemps contenu « jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux » (226). En allant vers la forêt, son imagination transforme la brume dans une vallée en un de ces lacs lamartiniens dont elle rêvait :

« De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air. Les massifs d'arbres, de place en place, saillaient comme des rochers noirs ; et les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait » (220) (43).

Les réactions d'Emma en présence de la nature, reflétées dans ces deux derniers exemples, se trouvent dans d'autres passages, où il est question soit de Rouen vu d'en haut par Emma allant aux rendez-vous ou en revenant, et s'imaginant entourée de « la vapeur des passions » de « cent-vingt mille âmes » ; soit de l'ombre des arbres dans le jardin, la nuit où notre romanesque héroïne demande à Rodolphe s'il a ses pistolets pour la défendre contre Charles s'il paraissait :

« La ville apparaissait... noyée dans le brouillard... Les îles semblaient de grands poissons arrêtés... Parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise » (363-364).

« Tous les éclairages de la ville... faisaient une large vapeur lumineuse » (369).

« Ils entendaient derrière eux la rivière... Des massifs d'ombre, çà et là, se bombaient dans l'obscurité..., et se penchaient comme

(43) Cf. N. V., I, 112-113.

d'immenses vagues noires qui se fussent avancées pour les recouvrir » (234).

Cette dernière image ainsi que celle des larmes aux yeux d'Emma présentent en images du monde objectif tout ce qui menace d'engouffrer cet amour précaire, et plus d'une des autres contient l'idée des masses d'eau en mouvement. Dans les brouillons de la promenade en compagnie de Léon, Flaubert avait écrit « campagnes, sillons se succédaient, ...vagues blanches d'un océan immobile » ; et dans ceux de la scène de la promenade à cheval, juste avant le moment où elle s'abandonne, on y lit que « la terre oscillait sous ses pieds comme le pont d'un navire ». Emma abandonnée par Rodolphe songe à se jeter du grenier, et « il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangué » (285). Plus tard commence, en voiture, après la première visite à la cathédrale, la liaison avec Léon, et, dans une de ces images doubles dont l'antithèse renferme une synthèse et qui sont nettement un symbole, l'idée du navire de l'amour est fondue avec celle de la mort : « une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire » (338). Le lit où Emma et Léon voguent inconsciemment vers le naufrage est un « grand lit d'acajou en forme de nacelle » (366).

Le naufrage arrive, et Emma, quittant Rouen pour la dernière fois, passe devant la cathédrale au moment où l'on sort des vêpres. Le suisse majestueux, qui, au commencement de sa liaison avec Léon, lui était apparu (avec les statues et les tombeaux des chapelles) comme une sorte de pierre de salut à laquelle son honneur aurait dû se raccrocher (333), à la fin de sa carrière lui apparaît de nouveau, tel un rocher de rétribution sur lequel ses espérances sont brisées en pièces :

« On sortait des vêpres ; la foule s'écoulait par les trois portails, comme un fleuve par les trois arches d'un pont, et, au milieu, plus immobile qu'un roc, se tenait le suisse » (412) (44).

(44) Ce qui ajoute énormément à la valeur de cette image et de beaucoup d'autres, de la plupart des autres chez Flaubert, c'est l'extraordinaire puissance verbale de leur présentation, où le symbolisme ou les valeurs subjectives sont renforcés par la disposition de la phrase, par l'emploi tantôt de la période majestueuse ou rapide, tantôt par la coupe incisive ou subite de la phrase. Tout, jusqu'aux virgules, prend une importance dans ce style qui se fonde avec l'idée ou le sentiment autant qu'avec le contour ou le mouvement

Désespérée et « emportée dans ses souvenirs comme dans un torrent qui bouillonne » (424), elle pense tout à coup à Rodolphe. Elle court chez lui. « Et elle était ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu » (428). Après sa tentative suprême auprès de lui, Emma, éperdue, traverse la campagne, et « le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient » (432). En lisant ces lignes on se rappelle le vaisseau qui tangue et les immenses vagues noires citées plus haut, et l'on s'attend à voir venir l'image suivante de son dernier voyage terrestre : « Le drap noir, semé de larmes blanches, se levait de temps à autre en découvrant la bière. Les porteurs fatigués se ralentissaient, et elle avançait par saccades continues, comme une chaloupe qui tangue à chaque flot » (466) (45).

On aperçoit encore mieux maintenant, non seulement pourquoi « son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes » (78), et pourquoi ailleurs il est question d'amour débordant en ravin furieux, ou tombant sur la vie en ouragan des cieux, ou d'une paix plus vague qu'un océan, de la chambre d'Emma qui devient un océan obscur, et enfin de celle qui, paraissant dans le récit de la vie d'Emma après Vaubyessard, résume ironiquement le

décrit. L'on a souvent analysé cet emploi, et nous ne le recommencerons pas, mais on ne doit jamais oublier l'extrême importance de cette qualité du style de Flaubert, qui, on l'a vu, se base sur la phrase parlée. Parmi les diverses études, mentionnons celle de M. Ferrère (*L'Esthétique de Gustave Flaubert*, 201-212), et celle de M. Thibaudet (*Gustave Flaubert*, 257-272).

(45) On a vu les origines de cette image dans la lettre sur l'enterrement de Le Poittevin (II, 83) et dans la *Tentation*. Il est curieux de noter chez Daudet, ami et admirateur de Flaubert, l'emploi d'un leitmotiv semblable dans le cas du *Nabab*. Sans parler de l'expression « débarquer » qui paraît plusieurs fois (éd. Ginn, pp. 13, 17, etc.), il est question, dès les premières pages, de cet homme à « voix de marinier du Rhône » (13), qui emploie (18) comme terme de comparaison des huitres, qui est suivi par toutes sortes de flatteurs : « le fretin à la suite des gros mangeurs dans les chasses féroces des rivières » (22). Plus loin des invités arrivant dans son château montrent « l'entraîn canaille d'une flotte de canotiers de la Seine » (55). La fortune du Nabab est un phare qui attire au ravitaillement les navires perdus (15), remet à flots les entreprises ensablées jusqu'en haut de la mâture (20). Le Nabab se déclare la mâture solide, du charbon plein ses soutes (35), mais à sa première grande réception, les domestiques parlent dans le vestibule comme des rats dans la cale d'un vaisseau qui va sombrer (94), et le pauvre Nabab finit par mourir dans les coulisses encombrées d'un théâtre, « étendu au milieu de ces épaves... naufragé de la vie, meurtri et rejeté à la côte avec les débris lamentables de son luxe artificiel » (181).

présent et l'avenir et la montre promenant sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, comme un matelot en détresse (87) (46).

Les images assez rares empruntées au monde des insectes jouent, dans *Madame Bovary*, un rôle nettement symbolique. Les deux comparaisons suivantes, illustrant chez Flaubert le besoin classique de la symétrie, ont été choisies par lui comme images de transition, unissant deux importantes périodes de la vie de M^{me} Bovary. La première symbolise le départ de tout sentiment de devoir ou d'affection envers Charles, au moment du départ de Tostes ; la seconde, la fin de toute velléité de fidélité conjugale au commencement de sa liaison définitive avec Léon, lorsque, après lui avoir écrit que le devoir la réclame, elle écoute une autre voix, garde la lettre, et va avec lui en voiture :

« Un jour qu'en prévision de son départ elle faisait des rangements dans un tiroir, elle se piqua les doigts à quelque chose : c'était un fil de fer de son bouquet de mariage. Les boutons d'oranger étaient jaunes de poussière, et les rubans de satin... s'effiloçaient par le bord. Elle le jeta dans le feu. Il s'enflamma plus vite qu'une paille sèche. Puis ce fut comme un buisson rouge sur les cendres, et qui se rongerait lentement. Elle le regarda brûler... et les corolles de papier, racornies, se balançaient le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée » (74) (47).

(46) Parmi les brouillons on lit que « dans des immensités intérieures (elle) sentait défaillir son âme, comme un nageur épuisé qui agonise sur la mer ». Du reste il y a d'autres images de fluidité dans les brouillons, telle « une tristesse languide lui monta du cœur aux lèvres sans pouvoir couler », et qui « redescendit en elle et se figea dans tous ses membres en accablement », et « cette tristesse propre à toutes les passions profondes et qui se dégagent d'elles incessamment, comme monte vers vous la fraîcheur des puits », et « l'on s'assoupit alors dans son espérance sous le calme des cieus, à la dérive du courant... regardant les étoiles ».

(47) Un des premiers objets qu'Emma voit en arrivant après les nocces à la maison de Charles, c'est le bouquet de mariage de « l'autre », et elle se demande ce qu'on ferait du sien si elle venait à mourir (44-45). On se rappelle les origines de ce passage symbolique dans *Passion et Vertu* (O. J., I, 148), et dans la première *Éducation sentimentale* (O. J., III, 52). La fréquence exceptionnelle des images descriptives tirées du feu est un autre cas plus banal, comme celui des serpents, de l'emploi d'expressions métaphoriques en guise de symboles, de leitmotiv. Elles sont divisées à peu près également entre les notations appliquées à l'homme et aux objets. En mettant de côté les trois exemples consacrés à Charles, à Binet et à Homais, le « pétard mal éteint » (4), les étincelles d'un cheval au galop (422), les feux de Bengale (99), évocations moqueuses, les autres sont d'un tout autre esprit. A l'imagination d'Emma « le nom de Paris flamboyait » (809) ; Emma et Léon se promènent ensemble, pour la première fois, par un jour chaud, et « les toits d'ardoises... semblaient à la crête de leurs pignons faire pétiller des étincelles » (126) ; Rodolphe fuit secrètement la passion dangereuse d'Emma, et au moment où, quittant le village, il passe en tilbury sur la place, « Emma poussa un cri et tomba roide par terre... Elle l'avait reconnu à la lueur des lanternes qui cou-

« Une fois... en pleine campagne..., une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur » (338).

En méditant ces deux images, et surtout la première, on apprécie à quel point Flaubert sait mettre en valeur même les détails non métaphoriques, de sorte que la moindre petite notation devient chargée de signification et de suggestion.

Dans les pages suivantes on tâchera de mettre en relief ce que bien des passages sans images contiennent de symbolique pour le lecteur, tout en sachant qu'en pareille matière, il est facile de se tromper dans le détail. Lorsqu'on constate combien de fois Flaubert montre le souci de ce style qui est « en dessous des mots », on arrive à voir en tout le symbolique. Mais tant mieux pour le lecteur s'il ajoute à ce qu'un auteur met consciemment, et, en tout cas, une telle exploration est plus sûre d'amener de vraies découvertes dans l'œuvre d'un Flaubert, homme qui charge ses pages de suggestion, par instinct, par goût et de parti pris, que chez ces nombreux écrivains qui sont incapables d'exploiter cette veine, ou qui repoussent un tel procédé comme trop artificiel, trop nuisible à la clarté.

On essaiera de se borner à ces passages où le procédé semble le plus évident, et qui constituent une série de thèmes, de leitmotive tout à fait caractéristiques du grand symphoniste qu'était Flaubert.

Le premier exemple est curieux, parce qu'il a des précédents dans les œuvres de jeunesse, comme on l'a vu (48), et descend

paient comme un éclair le crépuscule » (287) ; Emma supplie Rodolphe de fuir avec elle : « ses yeux, pleins de larmes, étincelaient comme des flammes sous l'onde » (268) ; elle est désespérée après que toutes ses tentatives ont échoué, lorsque « le souvenir de Rodolphe, comme un grand éclair dans une nuit sombre », lui passa dans l'âme. Moitié folle d'angoisse après sa suprême visite à Rodolphe, elle voit de loin les lumières du village : « Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu étincelaient dans l'air comme des balles fulminantes » (432), ce qui est une réminiscence des crises de Flaubert et des hallucinations qui les accompagnent, comme on en a vu des exemples dans les œuvres de jeunesse. Emma se meurt : « ses yeux, en roulant, pâlis-saient comme deux globes de lampe qui s'éteignent » (448).

Enfin, sans oublier la longue image de transition du feu sur les steppes de Russie, déjà traitée, ou une autre image banale de flammes avivées par l'adultère (399), il y en a une qui suggère ce que les pages qui la suivent développent : Emma corrompt le pauvre Charles par delà le tombeau (472), et, allant dans la chambre mortuaire la regarder une dernière fois dans sa robe de mariée, il trouve que « la chambre était pleine du parfum de sa chevelure, et sa robe lui frissonnait dans les bras avec un bruit d'étincelles » (459,

(48). Cf. O., J., I, 183 et surtout p. 124.

en droite ligne du romantisme d'Hugo, et même de Dumas. Charles s'approche des Bertaux, ferme du père d'Emma, pour la première fois : « ...Le cheval glissait sur l'herbe mouillée : Charles se baissait pour passer sous les branches. Les chiens de garde à la niche aboyaient en tirant sur leur chaîne. Quand il entra dans les Bertaux, son cheval eut peur et fit un grand écart » (17). Du reste la même sorte de notation se trouve ailleurs. En revenant avec Léon de chez la nourrice entremetteuse par la berge de la rivière, Emma chancelle sur les cailloux verts espacés dans la boue qui glissent sous elle (132) ; après le départ de Léon elle songe à lui en regardant la petite rivière dont la berge est « glissante. Ils s'y étaient promenés bien des fois, à ce même murmure des ondes sur les cailloux couverts de mousse » (172). En revenant de chez Rodolphe, elle longe la rivière dont « la berge était glissante » (227), notation choisie et conservée avec jalousie puisque Flaubert l'indique dans plusieurs des scénarios détachés où il dit : « Pour revenir du rendez-vous, forcée de revenir..... entre arbre et rivière, margelle étroite », et dans le deuxième scénario imprimé par M. Conard : « est obligée de passer entre les arbres de la rivière par une margelle étroite et boueuse au risque de tomber dans l'eau » (501) (49).

(49) Il semble y avoir une intention symbolique dans une série de notations qui représentent Emma, ou les choses qu'elle regarde à des moments critiques de sa vie, et qui ont pour base, comme les images de l'eau, une idée le plus souvent lugubre d'instabilité. Charles voit Emma pour la première fois, et « elle grelottait tout en mangeant » (20). Sa robe le frôle et, d'après un passage supprimé du manuscrit « définitif », longtemps après, « tel qu'un frisson qui vous revient il éprouvait encore la sensation de cette robe ». Emma promène son ennui à travers le plateau de Caux, et « les jones sifflaient, les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide... Emma serrait son châle contre ses épaules » (63). La maison de Charles qu'Emma voit pour la première fois, a les murs couverts d'un « papier jaune-serin » qui « tremblait tout entier sur sa toile mal tendue » (43). Plus loin, au bal de Vaubyessard, événement fatal, en buvant pour la première fois de sa vie du vin de Champagne à la glace, « Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche » (68), et au souper « il y eut... toutes sortes de viandes froides avec des gelées alentour qui tremblaient dans les plats » (73). Emma porte à son chignon une rose qui « tremblait sur une tige mobile... » (69) ; et en arrivant pour la première fois à Yonville, « Emma, dès le vestibule, sentit tomber sur ses épaules, comme un linge humide, le froid du plâtre » (117). Dans la merveilleuse scène symphonique de la forêt, « avec un long frémissement elle s'abandonna... Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes » (223). Quelques heures après, elle se rappelle dans son étourdissement les feuilles qui frémissaient et les jones qui sifflaient (250). On a vu qu'elle chancelle sur les cailloux qui tremblaient dans la boue de la berge (132). En revenant de ses rendez-vous clandestins au château de Rodolphe, naturellement « elle s'arrêtait plus blême et plus tremblante que les feuilles

On se rappelle que la robe dans laquelle Emma est enterrée est sa robe de mariée, et l'homme qui disait qu'il ne pouvait voir une belle femme bien habillée sans penser à son squelette, ne pouvait manquer de concevoir ainsi les choses. Si l'on joint à cela le fait qu'une robe de mariée représente sa chasteté, que les robes en général, dans cette œuvre comme dans celles déjà étudiées, représentent la pureté, l'inaccessibilité, on comprendra bien que c'est pour cause que Flaubert parlant du cortège de mariage écrit : « La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas ; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendant que Charles, les mains vides, attendait qu'elle eût fini » (37). Dans un brouillon Flaubert avait ajouté que lorsque Emma essayait de dégager sa robe « la doublure de soie craquait ». Revenant de chez la nourrice, lors de leur première promenade ensemble, Emma et Léon marchent le long de la berge de la rivière et de « grandes herbes minces s'y courbaient ensemble, selon le courant qui les poussait, et comme des chevelures vertes abandonnées s'étaient dans sa limpidité » (130). Plus loin, « les murs des jardins.....,

des peupliers qui se balançaient sur sa tête » (229). A l'hôtel avec Léon, elle arrache son corset dont les lacets sifflent, et s'abat contre sa poitrine « avec un long frisson » (390). Sur un feuillet de notations diverses, nous avons trouvé ensemble ces lignes : « Tremblement de fiacre » (pendant la randonnée avec Léon), et « manière forte dont elle se déshabille », ce qui établit le rapport entre les deux passages. Chaque semaine en rentrant de Rouen, « Emma, ivre de tristesse, grelottait sous ses vêtements... avec la mort dans l'âme » (371). Au contact des lèvres de son mari elle frissonne de dégoût (345). Pour aller aux rendez-vous avec Léon, Emma traverse « le quartier des estaminets et de filles », et aussi celui du théâtre où elle avait rencontré Léon, et souvent elle voit passer une charrette « portant quelque décor qui tremblait » (365). L'avant-dernière fois qu'elle va à Rouen, après une nuit de débauche, à l'aube « la rivière livide frissonnait au vent... une charrette, pleine de longs rubans de fer passa, en jetant contre le mur des maisons une vibration métallique assourdissante » (403). Et lorsqu'elle quitte le château pour la dernière fois, en désespérée, « les murs tremblaient, le plafond l'écrasait » (431). Dans son agonie « un grand frisson lui secoua les épaules » (436), elle est secouée par un souffle furieux (448), et une convulsion (449). Enfin Charles va voir Emma, une dernière fois, sur la couche mortuaire, « des moires frissonnaient sur la robe de satin » (459), et dans la même page remarquons que Flaubert répète le mot « frissonner ». De telles répétitions de mots lui arrivent rarement. Enfin l'impression de froid que contiennent bon nombre de ces métaphores, se retrouve dans d'autres déjà vues : bourrasques froides (117), steppes de Russie, etc. Pour le Léon de la première époque « elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial, comme l'on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé au froid des marbres » (149). Dans les brouillons, on a vu qu'Emma éprouve « cette tristesse propre à toutes les passions profondes et qui se dégage d'elles incessamment comme monte vers vous la fraîcheur d'un puits »,

étaient chauds comme le vitrage d'une serre. Dans les briques, des ravenelles avaient poussé ; et, du bord de son ombrelle déployée, Madame Bovary, tout en passant, faisait s'égrener en poussière jaune un peu de leurs fleurs flétries, ou bien quelque branche des chèvrefeuilles et des clématites qui pendaient au dehors traînait un moment sur la soie en s'accrochant aux effilés » (131) (50).

Emma et Rodolphe approchent de la forêt fatale, et « de longues fougères, au bord du chemin, se prenaient dans l'étrier d'Emma. Rodolphe, tout en allant, se penchait et il les retirait à mesure » (220), et aussi, d'après plusieurs brouillons, son long voile s'accroche aux broussailles ou aux buissons. Comme le jour de son mariage, « sa robe trop longue l'embarrassait, bien qu'elle la portât relevée par la queue » (221). Au moment de la défaillance, « le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit » (223).

Emma a l'audace d'aller souvent, de grand matin à travers champs, au château de Rodolphe : « Mais, quand la planche aux vaches était levée, il fallait suivre les murs qui longeaient la rivière ; la berge était glissante ; elle s'accrochait de la main, pour ne pas tomber, aux bouquets de ravenelles flétries. Puis elle prenait à travers des champs en labour, où elle s'enfonçait, trébuchait et empêtrait ses bottines minces » (227).

Ce sont les mêmes ravenelles flétries.

Enfin en s'enfuyant de chez Rodolphe, le jour de l'empoisonnement, « elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait » (431). Et cette fois la planche aux vaches est baissée (433), comme pour faciliter sa course éperdue, jusqu'en bas de la côte et chez le pharmacien, où elle prend l'arsenic.

Léon et Emma vont chez la nourrice qui, plus tard, devient l'entremetteuse de celle-ci. « Pour arriver chez (elle), il fallait, après la rue, tourner à gauche, comme pour gagner le cimetière » (127), notation se retrouvant dans la plupart des brouillons, et le jour de l'empoisonnement, les commères voyant Emma qui sortait de chez Binet « et tournait à droite comme pour gagner le cimetière..., se perdirent en conjectures » (423). Sans oublier que le fiacre qui renferme « comme un tombeau » les amoureux passe par le cimetière de Rouen (338).

(50) Pendant ses promenades sur la plaine de Caux, Emma, jeune mariée, rencontre des roseaux à feuilles coupantes, des ravenelles, des orties, des plaques de lichen (61), et dans les rendez-vous d'amour, elle entend la rivière qui coule et le claquement des roseaux secs (234).

On a vu que les souliers d'Emma avec leur cire et leur poussière, après le bal de Vaubyessard, deviennent un symbole. Avant la chute, elle a peur de les salir dans les flaques d'eau des trous faits par les bestiaux (132). On a vu que plus tard le petit Justin enlève en rêvant la crotte des rendez-vous (261).

Ajoutons que les bottines et robes qu'Emma passe à la servante Félicité avec la plus grande complaisance, ont comme exact parallèle les amours clandestines de celle-ci avec Théodore qu'Emma inspire par son exemple et qu'elle protège et encourage (261). Félicité, après la mort de sa maîtresse, hérite d'une partie de sa garde-robe et vole le reste en décampant, enlevée par Théodore. C'est un autre cas de l'influence posthume d'Emma.

On pourrait encore citer un certain nombre de gestes ou de notations objectives qui caractérisent une situation ou un état d'âme. Ainsi Rodolphe écrase d'un coup de bâton une motte de terre, en s'écriant : « Oh ! je l'aurai ! » (182) ; au moment d'abandonner Emma, il ouvre une vieille boîte où il garde ses lettres de femmes, et d'où s'échappe « une odeur de poussière humide et de roses flétries » (278), et où les cheveux emmêlés des femmes aimées « s'accrochaient à la ferrure de la boîte, se cassaient quand on l'ouvrait » (279). N'oublions pas non plus qu'un jour Charles « découvrit une boîte, la défonça d'un coup de pied. Le portrait de Rodolphe lui sauta en plein visage, au milieu des billets doux bouleversés » (479).

Dans sa dernière visite chez lui, Emma en colère lance contre le mur les boutons de manchette de Rodolphe, de sorte que « la chaîne d'or se rompit en cognant contre la muraille » (430), et ceci fait penser vaguement aux lacets de corset qui sifflent, à la chaîne d'or en forme de serpent qu'avait l'Emilie de la première *Education*, ou encore à la scène de *Salammô*.

Il y a aussi sans doute un symbole renfermé (que l'on retrouvera dans l'*Education sentimentale*) dans les cactus que Léon avait apportés à Emma lors de leur première idylle, et qui lui piquaient les doigts comme le bouquet d'oranger d'Emma lui avait fait lors de son départ de Tostes. M^{me} Bovary parle à Léon de ces plantes, en le retrouvant, après la longue époque de séparation et d'oubli : « Le froid les a tués cet hiver » (324). Rodolphe entre dans la salle pour aborder son programme de séduction « et la dorure du baromètre, sur qui frappait un rayon de soleil, étalait des feux dans la glace » (215). Mais après l'échec de l'opération du pied-bot, lorsque Charles, découragé, demande à

sa femme de l'embrasser : « Assez ! s'écria-t-elle d'un air terrible. Et s'échappant de la salle, Emma ferma la porte si fort que le baromètre bondit de la muraille et s'écrasa par terre » (257).

On a vu de fréquentes images reflétant les états d'âme des personnages, et d'autres qui sont des symboles fournis par l'auteur au lecteur et présageant un malheur. Bien des passages avec ou sans images, combinent les deux. Il en est ainsi des comparaisons de vagues et de navires précédemment étudiées, où de certaines descriptions, comme celle du jardin morne à Tostes, visité les beaux jours d'hiver par Emma. On se rappellera la vigne « comme un grand serpent malade sous le chapeyron du mur, où l'on voyait, en s'approchant, se traîner des cloportes à pattes nombreuses. Dans les sapinettes, près de la haie, le curé en tricorne qui lisait son bréviaire avait perdu le pied droit, et même le plâtre, s'écaillant à la gelée, avait fait des gales blanches sur sa figure » (89). Dans le déménagement de Tostes à Yonville, « le curé de plâtre..., tombant de la charrette à un cahot trop fort, s'était écrasé en mille morceaux sur le pavé de Quincampoix ! » (121-122). Aux environs de Tostes, les grandes plaines vides où Emma allait promener son ennui, et où, toutefois, il « arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu'au loin dans les champs, une fraîcheur salée » (63), deviennent des symboles de la vie d'Emma, comme ce ciel, vide, excepté du côté du coucher du soleil, le devient au départ de Léon. Et un cas symétriquement parallèle à celui du curé de plâtre est celui de la levrette d'Emma, Djali, qui l'accompagne dans ses marches monotones à travers le stérile plateau. Souvent, « considérant la mine mélancolique du svelte animal qui bâillait avec lenteur, elle s'attendrissait, et, le comparant à elle-même, lui parlait tout haut » (63), et « sa pensée..., vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui... jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes ou mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé » (61-62). Or ce qui advient au curé de plâtre arrive aussi à la levrette au nom romantique : elle se sauve de la diligence et s'enfuit à travers champs. Emma s'emporte et pleure, on cherche la bête partout, mais elle est partie à tout jamais (108), ce qui ne serait pas bien probable dans la vie réelle, et ce que Flaubert n'aurait jamais narré s'il n'avait pas voulu, comme dans le long passage sur le chien fantôme de la première *Education sentimentale*, y mettre une valeur symbolique. Le curé de plâtre représente sans doute la vie honnête d'Emma, et la levrette, l'époque monotone, mais

après tout libre, vagabonde et relativement heureuse de son existence à Tostes.

Il y a une espèce de contre-symbolisme foncièrement ironique dans plusieurs passages où ce que disent les personnages prend pour le lecteur une tout autre signification que celle que les personnages eux-mêmes y mettent. Il en est ainsi de l'inscription sur le tombeau d'Emma que Homais fait adopter : « *amabilem conjugem calcas !* » (476), ou de son admonition à Emma et à Rodolphe partant à cheval pour leur promenade : « Un malheur arrive si vite ! Prenez garde... De la prudence, surtout ! de la prudence ! » (219). Du reste lorsque M^{me} Bovary eut fini son amazone, « Charles écrivit à M. Boulanger que sa femme était à sa disposition, et qu'ils comptaient sur sa complaisance » (218). Pareillement lorsque Emma, afin de trouver un prétexte pour aller rejoindre Léon à Rouen, propose à Charles d'aller le consulter sur une affaire légale : « Comme tu es bonne ! dit-il en la baisant au front » (352). Enfin en recevant le faire-part du mariage de Léon, Charles, veuf, écrit à la mère du clerc, disant : « Comme ma pauvre femme aurait été heureuse ! » (471). Rodolphe cache la lettre où il annonce à Emma la fin de leur liaison, au fond d'une corbeille d'abricots. Charles en mord un :

« — Oh ! parfait ! disait-il. Tiens, goûte.

Et il tendit la corbeille, qu'elle repoussa doucement.

— Sens donc : quelle odeur ! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises » (286).

« Charles, pour lui obéir, s'était rassis, et il crachait dans sa main les noyaux des abricots, qu'il déposait ensuite dans son assiette » (287).

La disposition symétrique du roman qu'on a remarquée sans cesse veut que la réplique de ce passage se retrouve ailleurs. Après Rodolphe, Léon. En revenant à Yonville, après le premier rendez-vous d'Emma avec le clerc, Charles, dont le père vient de mourir, prend le bouquet de violettes que Léon avait donné à sa femme et qu'elle prétend avoir acheté d'une marchande, et « rafraîchissant dessus ses yeux tout rouges de larmes, il les humait délicatement. Elle les retira vite de sa main, et alla les porter dans un verre d'eau » (347) (51).

(51) Dans les bronillons, Léon hume le parfum de la peau d'Emma qui sentait « les violettes fraîches », et de son gant qu'il subtilise, émane « un parfum vague et tendre, comme les violettes fanées ». En se rappelant la scène des violettes fanées de *Novembre*, dont on a trouvé d'autres échos, on comprend que, pour le moment, Léon est le jeune Gustave.

Il y a des personnages qui deviennent des symboles. Hippolyte, le pauvre pied-bot, paraît à des moments significatifs avec sa jambe de bois qu'Emma lui a donnée, devant Charles pour qui il est « comme le reproche personnifié de son incurable ineptie » (347). C'est ainsi que dans l'église, pendant les funérailles d'Emma, « on entendit sur les dalles comme le bruit sec d'un bâton ferré qui les frappait à temps égaux... C'était Hippolyte... Il avait mis sa jambe neuve » (464-465). Binet est aussi un symbole. Cet échantillon du genre bourgeois, qui est la réplique humaine de « cette contrée bâtarde et sans caractère » où il habite, se dresse en quelque sorte comme la personnification de la mauvaise conscience d'Emma, dès le jour où il sort comme un diable à boudin de son tonneau, le fusil à la main, et surprend le secret d'Emma qui revient de chez Rodolphe (229-232). Il est donc tout naturel qu'elle l'évite autant que possible, et que, le jour où elle faillit se jeter de sa lucarne après l'abandon de Rodolphe, elle entende Binet qui tourne ses ronds de serviette, « et le ronflement du tour ne discontinuait pas, comme une voix furieuse qui l'appelait » (285). Enfin désespérée, le jour de l'empoisonnement, elle va le voir dans sa mansarde où il fait marcher son tour, et il se recule comme à la vue d'un serpent (423), la repoussant vers le suicide. Défaillante de désespoir, chez la mère Rolet elle entend tourner le rouet, et : « Oh ! finissez, murmura-t-elle, croyant entendre le tour de Binet » (423). Le jour de l'enterrement « il s'était abstenu de paraître » (467).

Mais c'est surtout l'Aveugle qui devient pour Emma l'incarnation de Némésis. L'utilisation de l'aveugle, que Flaubert écrit avec une majuscule à partir de la scène de l'agonie, est bien un procédé romantique des plus purs, et Edmond Lepelletier, qui nous surprend beaucoup en disant que Zola ne s'en serait jamais servi, se moque de tout le dénouement « avec l'Aveugle revenu exprès, comme en un mélo d'Ambigu, pour faire tableau, à l'heure de la mort » (52).

En effet, la ficelle se laisse voir ici, comme très souvent du reste chez Zola, où la nature se prête avec une remarquable complaisance aux états d'âme de l'auteur tout autant qu'à ceux des personnages, sans que pour cela Zola ait suivi de près, maintes fois, et avec succès, l'impressionnisme descriptif si discret de Flaubert que nous avons étudié dans les pages précédentes. En tout cas, on voit très clairement, même presque trop clairement, dès la première rencontre d'Emma avec l'Aveugle, quel rôle il

(52) *Emile Zola, sa vie, son œuvre*, 4^e édition, pp. 225-226.

doit jouer par la suite. Mais rappelons que, si pour nous il est un symbole, c'est qu'il l'est surtout pour Emma elle-même, et par là ses apparitions deviennent très naturelles : « Il chantait une petite chanson en suivant les voitures :

Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.

Et il y avait dans tout le reste des oiseaux, du soleil et du feuillage » (370), c'est-à-dire que c'était là le décor exact de la scène dans la forêt, qui du reste trouve un autre écho très précis et saisissant dans cette description de la voix de l'Aveugle :

« Sa voix, faible d'abord et vagissante, devenait aiguë. Elle se traînait dans la nuit, comme l'indistincte lamentation d'une vague détresse ; et... elle avait quelque chose de lointain qui bouleversait Emma. Cela lui descendait au fond de l'âme comme un tourbillon dans un abîme, et l'emportait parmi les espaces d'une mélancolie sans bornes (53). Mais Hivert... allongeait à l'Aveugle de grands coups avec son fouet... et il tombait dans la boue en poussant un hurlement » (370).

Alors « Emma, ivre de tristesse... se sentait... la mort dans l'âme (371). D'après un brouillon, cette voix « lui bourdonnait dans les oreilles comme une ruche de frelons. Il sauta sur le

(53) Dans la scène d'amour dans la forêt, après l'abandon, elle entendait « ...un cri vague et prolongé... qui se traînait se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus » (224) ; et dans la scène de la folle course à travers la campagne et dans celle de la mort, « elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne » (432) ; « de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne » (438-439), et « son pouls glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre » (440). Ces exemples montrent très nettement l'émotion de l'auteur, son attitude envers l'héroïne dans ces pages de la mort. Quant aux oiseaux, au soleil, au feuillage de la chanson, on voit pourquoi Flaubert y insistait (sans insulter la pénétration du lecteur comme le faisaient souvent Balzac et Zola, en rappelant directement la scène dans la forêt) ; si l'on relit la page où Emma s'abandonne : « ...le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là..., dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris... eussent éparpillé leurs plumes » (223). On a vu ailleurs les petits oiseaux, etc., dans cette scène, et dans celle du départ de Léon qui la prépare. Du reste, ces plumes de colibris ont, elles aussi, des antécédents ; et surtout dans cette image, datant de l'époque où Léon va partir d'Yonville : « ...elle se sentit molle et tout abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête » (154), sans oublier « ses rêves tombant dans la boue comme des hirondelles blessées » (255). Les images d'oiseaux sont fréquentes dans cette œuvre, et Emma en inspire quatre directement (cf. pp. 46, 148, 329, 354).

marche-pied; alors cette face hideuse apparut comme une fête de guillotiné dans l'ouverture du vasislas ».

Le jour même des démarches suprêmes, Emma, en rentrant de Rouen, rencontre le hideux spectre « qui pousse une sorte de hurlement sourd, comme un chien affamé (54). Emma, prise de dégoût, lui envoya, par-dessus l'épaule, une pièce de cinq francs. C'était toute sa fortune. Il lui semblait beau de la jeter ainsi » (415).

Enfin la scène de la mort, avec la chanson dont chaque parole est un symbole de la vie d'Emma et de sa fin. Emma entend chanter l'Aveugle sous ses fenêtres :

« Pour amasser diligemment
Les épis que la faux moissonne,
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne.

— L'Aveugle ! s'écria-t-elle.

Et Emma se mit à rire... croyant voir la face hideuse du misérable qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

Il souffla bien fort ce jour-là
Et le jupon court s'envola !

Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus » (449) (55).

Dans sa comparaison entre Flaubert et Zola, M. Lepelletier dit que celui-ci « ne l'eût pas ornée d'une fillette, sans tirer parti de la présence de l'enfant, gêne et obstacle, sinon remords et châti-

(54) On se rappelle que le chien d'Emma se sauva à tout jamais, le jour de l'arrivée à Yonville, et que dans la forêt elle entend un cri vague qui se retrouve chez l'Aveugle. Celui-ci deviendrait ainsi l'incarnation nouvelle du chien disparu, qui serait à son tour celle du chien fantôme de la première *Education*. D'autant plus que pendant la veillée de mort « des aboiements continus se traînaient au loin, quelque part. — Entendez-vous un chien qui hurle ? dit le pharmacien. — On prétend qu'ils sentent les morts, répondit l'ecclésiastique » (458). Il y a très certainement dans cette scène un souvenir de la mort d'Alfred Le Poittevin, où Flaubert avait veillé auprès du corps (II, 81). La chienne, qui avait souvent suivi Alfred dans ses promenades, et qui avait suivi Flaubert la veille de la mort de son ami, sans qu'il l'eût appelée, « a hurlé horriblement sans qu'on pût la faire taire », la nuit qui a précédé sa mort. Quant au cri du coq, que Flaubert entend cette nuit-là, il se retrouve à l'enterrement où il est question du « cri d'un coq qui se répétait » (298). Ce cri complète la synétrie de celui des poules lors du départ de Léon, celui des corbeaux dans la forêt et tous ces autres cris de chien.

(55) Par la suite il y a lutte sournoise entre l'Aveugle, toujours honoré d'une majuscule, et Homais qui avait offert de guérir sa plaie sans pouvoir y parvenir, bien entendu, et où le pharmacien eut la victoire. Homais, l'éternel « bourgeois », triomphe même de l'Aveugle fatidique.

ment, dans les expansions de l'adultère » (56). Il est vrai que Flaubert n'insiste pas trop sur la valeur symbolique de la pauvre petite Berthe, qui a tout de même droit d'exister indépendamment de tout procédé littéraire, mais son rôle gênant est indiqué sans cesse, et dans un brouillon on la voit qui joue avec les bribes de plomb du cercueil de sa mère.

Cette sordide nourrice qui joue le rôle d'entremetteuse, devient elle aussi, aux yeux d'Emma, une incarnation du châtiment, de sorte que lorsque la petite Berthe mentionne son nom devant sa mère qui meurt, « à ce nom, qui la reportait dans le souvenir de ses adultères et de ses calamités, M^{me} Bovary détourna sa tête, comme au dégoût d'un autre poison plus fort qui lui remontait à la bouche » (439).

Enfin, il y a trois autres personnages qui servent de leitmotif parallèles, leur souvenir revenant à l'esprit d'Emma et s'entremêlant de façon cumulative à travers sa carrière, car tout comme Flaubert, elle vit constamment dans le souvenir, et par le souvenir. On se rappelle le vicomte qui devient non une personne mais un centre de rêves d'amour, ainsi que le porte-cigares, car pour Emma les choses et les hommes deviennent vite des symboles, comme les amoureux ne sont pour eux que des incarnations de l'amour, ce qui fixe encore plus les liens entre héroïne et auteur. Emma rappelle la Marie de *Novembre*. A travers Léon elle voit le vicomte du bal de Vaubyessard (p. 171-173), et l'on sait le passage que Flaubert supprima après la première impression dans la *Revue de Paris* et où il avait longuement comparé les dents, la voix, les regards, la chevelure, l'haleine de Léon à la vaisselle d'argent, à l'orchestre, aux feux des girandoles de cristal, à la bouffée des serres chaudes, et au parfum des magnolias de Vaubyessard (57). Dans la scène des comices, le souvenir du vicomte et celui de Léon s'entremêlent dans l'esprit d'Emma, tandis que Rodolphe lui fait sa cour (58). Léon et Emma se promènent en bateau et le batelier parle d'un certain « Dodolphe », homme à femmes, dont il donne la description et qu'il avait promené souvent en compagnie bien gaie, ce qui fait frissonner

(56) Edmond Lepelletier, *Emile Zola, sa vie, son œuvre*, Paris, 1908, p. 225.

(57) Voir variantes, p. 518 de *Madame Bovary*.

(58) Cette scène (203-204), encore plus que les autres, comprend une curieuse étude de l'association des idées que Flaubert connaissait si bien, et que l'on retrouvera dans *Salammô* et surtout dans *l'Éducation sentimentale*. Senteurs de cheveux, la diligence descendant la côte « en traînant après soi un long panache de poussière » ce qui la fait penser au départ auréolé de Léon, ce sont les sensations physiques autant que la situation qui déclenchent ces rapports et associations.

Emma. Enfin sans revenir sur les dernières tentatives auprès de Léon et de Rodolphe, songeons au souvenir du vicomte et des débuts de la liaison avec Léon, qui assiègent Emma le jour où, à Rouen, elle voit le suisse comme un roc devant la cathédrale :

« Alors elle se rappela ce jour où tout anxieuse et pleine d'espérances, elle était entrée sous cette grande nef qui s'étendait devant elle moins profonde que son amour ; et elle continua de marcher, en pleurant sous son voile, étourdie, chancelante, près de défaillir.

— Gare ! cria une voix...

Elle s'arrêta pour laisser passer un cheval noir, piaffant dans les brancards d'un tilbury que conduisait un gentleman... c'était lui, le Vicomte ! Elle se détourna ; la rue était déserte. Et elle fut... accablée... Tout, en elle-même et au dehors, l'abandonnait. Elle se sentait perdue, roulant au hasard dans des abîmes indéfinissables... » (412-413).

On pourrait mentionner le symbolisme facile et souvent banal qui consiste à employer des détails descriptifs tels que les sons de la cloche, les heures de la journée, les saisons, pour refléter tel ou tel moment ou état d'âme. Il en est ainsi des lamentations pacifiques et des râles métalliques des cloches (153, 193), ou des syllabes latines du prêtre dans la scène de la mort qui « tintaient comme un glas de cloche » (448), ou de l'utilisation du moment crépusculaire, ou des ombres nocturnes, pour peindre les profondeurs ou les troubles de l'amour, ou du fait que la longue maladie et la foudroyante mort d'Emma arrivent en automne, au moment où les feuilles tombent (290), ce qui fait toujours symétrie.

D'autres endroits du livre où il y a à la fois parallèle et symbolisme sont plus intéressants. On a vu qu'à Tostes il semble à Emma que, si Charles l'avait voulu, « une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier, quand on y porte la main » (57). C'est Rodolphe qui la cueille, ou qui la laisse tomber, cette récolte devenue trop mûre, comme l'indique la description prophétique jusqu'aux moindres détails qui clôt cette belle mais bien romantique évocation de la tendresse des anciens jours, ce dernier soir ensemble :

« Souvent quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles, ou bien on entendait par moment une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier » (275) (59).

(59) Ce détail fait penser à l'image pas très heureuse du *Crucifix* de Lamartine, où l'âme est suspendue « entre la vie et la mort incertaine, comme un fruit par son poids détaché du rameau ». Il y a aussi un curieux exemple

La scène dans la forêt a cette même combinaison d'évocation poétique et panthéiste, et de suggestions de mauvais augure. Si d'une part il y a des images qui mettent en relief ce premier côté, telles que celles du sang qui circule dans la chair comme un fleuve de lait, de ce quelque chose de doux qui semble sortir des arbres des montagnes qui se déplacent, on a vu qu'une ombre sinistre se glisse à travers cette belle image des plumes de colibri, et celle du cri vague et prolongé qui se retrouve dans la première rencontre de l'aveugle et dans la scène de la mort. Et le mauvais présage de ces images se retrouve non seulement dans les cris rauques et doux des corbeaux, la robe trop longue d'Emma qui l'embarrasse, ou dans les fougères qui semblent vouloir l'avertir, un peu comme les personnages allégoriques du moyen âge, mais aussi dans d'autres petits détails, tels que ceux-ci : « Il l'entraîna plus loin, autour d'un petit étang... Des nénufars flétris (60) se tenaient immobiles entre les joncs. Au bruit de leurs pas dans l'herbe, des grenouilles sautaient pour se cacher » (223).

Si l'on a retrouvé ailleurs des échos de tous ces détails, ce n'est pas pas hasard. On a une indication très nette des intentions de Flaubert dans les scénarios où sont mentionnés déjà quelques-uns de ces détails, et où l'on lit : « Il faut que la première chute comme couleur domine tout le reste de la passion, *qu'il y en ait toujours dessus le reflet* » (61).

Il ne faudrait pas oublier de mentionner le symbolisme de quelques-uns des noms que Flaubert choisissait avec un soin extrême. Le nom de Bovary exprime admirablement son homme que nous voyons en train de ruminer ou de « remâcher son bonheur », et dont l'existence comme le prénom roule mollement vers son destin. Son nom de famille trouve un pendant en celui de la femme de Léon, M^{lle} Lebeuf. Le nom patronymique de Léon, Dupuis, fait penser tout de suite à l'associé du Cotonnet de Musset. L'heureux est bien digne de son nom, étant avec Homais le triomphateur du roman. Et Homais est une forme péjorative de Homme, comme l'indique bien l'un des brouillons, où l'on voit « Hommais vient de *homo*=homme ». Il y a du

de symétrie qui illustre la « vision binoculaire » de Flaubert et qui complète l'emploi de la robe de mariage pour l'enterrement dans les rapports étroits entre la scène du cortège des noces (37-38) et celle de l'enterrement (465-466), les ressemblances de conception et de détails entre les deux mouvements étant frappantes et significatives.

(60) On a déjà vu plusieurs exemples de l'emploi symbolique de végétation flétrie.

(61) Cité dans les notes de *Madame Bovary*, p. 496.

contre-symbolisme assez facile dans l'attribution du nom de Virginie à une maîtresse de Rodolphe, et il est aisé de voir l'harmonie imitative de noms tels que l'abbé Bournisien, ou Lestiboudois (62), le sacristain débrouillard et grognon aux multiples trafics, ou encore Hippolyte, le pied-bot qui en marchant saute comme son nom.

Flaubert, qui semble avoir subi des hallucinations, en attribue à ses personnages. Alors tout devient pour eux un symbole. On en a déjà vu de très nombreux exemples. Les derniers jours d'Emma ne sont qu'une hallucination continue, surtout à partir de la visite infructueuse chez Rodolphe. Les premières fois qu'elle était venue, elle était entrée dans le château « comme si les murs, à son approche, se fussent écartés d'eux-mêmes » (227) ; mais en sortant cette fois de « l'impassible château », il lui sembla que « le plafond l'écrasait » (431), et le sol devient une onde, d'immenses vagues, ses idées et ses souvenirs « les mille pièces d'un feu d'artifice... La folie la prenait... » et :

« Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne.

La nuit tombait, des corneilles volaient.

Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient ; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard » (432) (63).

Elle est prête pour l'apparition de l'Aveugle.

Dans les scènes de l'agonie et de la mort où, à quelques importantes exceptions près, telles l'apparition de l'Aveugle et les comparaisons tirées de la musique étudiées ailleurs, les images ne reflètent plus les hallucinations d'Emma. Flaubert le père des impressionnistes, et Flaubert le fils du chirurgien notent de concert leurs observations des transformations que subit le corps de la pauvre héroïne, comme l'indiquent les images suivantes :

(62) Primitivement Flaubert avait choisi ce nom comme nom de famille d'Emma, mais il a vite senti que décidément ce n'était pas du tout un choix heureux.

(63) Ailleurs, les évocations du souvenir du vicomte, de Rodolphe, de Léon, sont de véritables hallucinations qui, d'après un brouillon, « se suivaient avec un mouvement continu de cylindre qui tourne ».

« Elle devenait plus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigts crispés... » (436).

« Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre, qui semblait comme figée dans l'exhalaison d'une vapeur métallique » (436).

« ...ses pauvres mains se traînaient sur les draps, avec ce geste hideux et doux des agonisants qui semblent vouloir déjà se recouvrir du suaire » (446).

« ...ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent..., ses côtes [étaient] secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher » (448).

« Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise » (448-449).

« Le coin de sa bouche... faisait comme un trou noir au bas de son visage ; ...et ses yeux commençaient à disparaître dans une pâleur visqueuse qui ressemblait à une toile mince, comme si des araignées avaient filé dessus... il semblait à Charles que des masses infinies, qu'un poids énorme pesait sur elle » (454).

Naturellement on trouve dans l'œuvre de l'homme qui avait appris en Egypte à voir clair, sans préoccupations subjectives, d'assez nombreuses notations figurées qui ne visent que la netteté objective (64). Il n'est pas moins frappant qu'il y en ait aussi peu dans cette œuvre dont les descriptions sont cependant d'une si admirable clarté. C'est que Flaubert y vise dans l'expression figurée, souvent la netteté de contour et de geste, mais surtout, avec la justesse objective, l'évocation saisissante et suggestive. Il préfère ne pas distraire l'attention du lecteur en l'amusant avec des métaphores purement descriptives, dans un livre qui veut atteindre surtout cette réalité profonde et complexe résultant de la synthèse de ses forces de peintre, de physiologiste, de psycho-

(64) En voici des exemples : « murs lisses comme la main » (17) ; « brillaient... acier poli » (18) ; « ongles... taillés en amande » (19) ; « les cordons de son tablier... banderoles » (21) ; « le parquet (tournait), comme un disque sur un pivot » (73) ; « ressemble à un... manteau déplié, qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent » (96) ; « toits de chaume... bonnets de fourrure... ; fenêtres basses... garnis d'un nœud... ; à la façon des euls de bouteilles » (97) ; « les enfants en chaussons couraient là comme sur un parquet fait pour eux » (154) ; « sa lumière... semblait une tache blanchâtre » (155) ; « se lever au vent, comme un flot, quelque crinière blanche » (191) ; « Tuvache, courbé comme un arc » (195) ; « ailes de papillons... bonnets » (207) ; « la terre, roussâtre comme de la poudre de tabac » (220) ; « équin... comme un pied de cheval... où les ongles noirs figuraient les clous d'un fer, ...galopait comme un cerf » (244) ; « regard trouble d'un homme ivre » (256) ; « berceau... hutte blanche » (270) ; « le falot... faisait comme une étoile dans l'obscurité » (294-295) ; « une flûte qui faisait comme un murmure de fontaine » (309) ; « gazouillements d'oiseau » (309) ; « ronflait... orgue » (313) ; « des cantaloups s'étagaient en pyramides » (330) ; « le reflet... tapis bariolé » (331) ; « l'enfant part't comme une balle » (326) ; « les avirons... battement de métronome » (354) ; « sa robe... draperies... éventail » (355).

logue, et d'historien des mœurs. Mais cette synthèse n'implique pas l'abandon de la visée impersonnelle, et c'est pour cela que les abstractions psychologiques susceptibles de distraire le lecteur du récit et de lui rappeler l'existence de l'auteur sont rares dans cette œuvre (65).

Avant de résumer l'étude des différents genres d'images, il serait utile de voir comment elles se distribuent à travers les divers chapitres. Elles sont de fréquence à peu près égale dans les trois parties du livre, pris dans l'ensemble. Dans la première partie, elles sont plutôt rares à travers les premiers chapitres, si ce n'est dans le deuxième où est racontée la rencontre de Charles et d'Emma. Dans le chapitre VI, la vie au couvent et les rêveries d'Emma, dans le chapitre suivant, exposant les désillusions d'Emma dans celui que suit le bal, chapitres d'approfondissement psychologique, les images sont très fréquentes et souvent longuement développées. Quant à la deuxième partie, le premier, et surtout les trois chapitres suivants, descriptions et narrations des premiers temps à Yonville, le chapitre VI, où Emma est incomprise de Bournisien et où Léon, fatigué de n'aboutir à rien, part, et le chapitre XI, celui de l'amputation, ne contiennent que peu d'images en dépit de la contribution généreuse de clichés qu'y fait Homais. Mais le chapitre des comices, grâce au discours, à l'article de Homais, et à la déclaration de Rodolphe, en fournit un nombre exceptionnel, ainsi que le chapitre XII, où après l'opération Emma revient à Rodolphe, plus enflammée que jamais, mais surtout à force de s'exciter par l'imagination, devient corrompue, s'élance en projets d'enlèvement. Les images dans la scène de la forêt ne sont que peu au-dessus de la fréquence moyenne, mais le détail descriptif suggère encore plus que les images, le tout étant très discret, et l'émotion tendue donnant peu de place à l'expression figurée. L'image est rare dans le chapitre suivant, la scène dans la forêt, Emma vivant encore dans l'intensité de sa passion.

Enfin dans la dernière partie, Emma et Léon ayant plus

(65) Ça et là cependant on trouve des images appliquées aux idées générales ou abstraites : « La parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles » (265) ; « la parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments » (324) ; « il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure en reste entre les mains » (390) ; « chaque notaire porte en soi les débris d'un poète » (401) ; « une demande pécuniaire, de toutes les bourrasques qui tombent sur l'amour, étant la plus froide et la plus déracinante » (429-430). Mais même ici, le point de départ est bien une analyse particulière à laquelle s'est livré cet « amateur d'âmes ».

d'expérience mais sentant toujours vivement leurs émotions et sensations, le chapitre de la cathédrale et du fiacre abonde en images souvent assez développées. Le chapitre de la mort du père de Charles, celui de la visite inopinée de Homais à Rouen un jour de rendez-vous, et les trois derniers chapitres, ceux qui suivent la mort d'Emma, n'ont que de rares images. Par contre les images abondent exceptionnellement dans le chapitre VI, chapitre capital où sont exposés l'agonie de l'amour et l'accroissement de la dépravation chez Emma, chapitre rempli d'analyses psychologiques, ainsi que dans le chapitre des dernières tentatives auprès de Rodolphe, des hallucinations dans les champs, et de l'empoisonnement.

Cette distribution des images à travers le livre est donc une nouvelle indication de l'admirable harmonie de forme et de fond, et une preuve de plus que l'image est non pas un ornement, mais un outil, ou plutôt une expression plus forte des impressions qui doivent rester dans l'esprit du lecteur. C'est cette même impression qui se dégage de l'étude des très nombreuses images supprimées, dont beaucoup sont médiocres, mais un plus grand nombre bonnes en elles-mêmes, tout en ayant le tort de venir mal à propos, de solliciter l'esprit plutôt que de s'imposer à lui comme utiles.



Parmi les images décrivant le monde extérieur, ce sont les images appliquées aux mouvements et aux gestes qui prédominent, et c'est là une autre indication que l'on a tort d'insister sur le côté artificiel, figé, de ce roman, qui est au contraire plein de vie intense. La poésie y a assez peu de place, et souvent la note est nettement ironique, autre indication du fait que, lorsqu'on parle du romantisme démodé des images de *Madame Bovary*, on pense à quelques exceptions frappantes et longuement soutenues ou aux très nombreuses images reflétant le romantisme de l'héroïne. La plupart de ces images de mouvement s'appliquent aux gestes des personnes : L'heureux plus prompt qu'un escamoteur, Emma se cambrant la taille avec une désinvolture de duchesse, Rodolphe imitant un homme étourdi, c'est-à-dire que ce ne sont pas de vraies descriptions, mais de petites notations qui caractérisent ou suggèrent des qualités, ou plutôt des défauts moraux. Les gestes de l'humanité, y compris Emma (si l'on excepte la scène de la mort) prêtent plutôt à un réalisme plus ou moins moqueur, mais les images de forme, net-

tement plus rares dans cette œuvre que d'habitude, ou que dans les autres grands romans, *Bouvard* excepté, donnent une plus large place à une sorte de poésie discrète, car c'est parmi ce groupe surtout que se trouvent les descriptions de la nature ou parfois des constructions vues par les yeux des amoureux, ou les évocations de la beauté d'Emma (66), chose indépendante de ses actes. Ajoutons que la poésie d'une partie de ces images est décidément ironique, l'église-boudoir, les voûtes s'inclinant pour recueillir la confession de l'amour, Homais splendide comme un mage, etc.

Les images sensorielles sont à peu près de fréquence moyenne, mais décidément plus rares que dans les autres grands romans, les analyses subjectives ayant plus de place ici qu'ailleurs. Quant à la force des images, à leur éclat, *Madame Bovary* prend la tête pour toutes les œuvres, et parmi les images objectives et parmi les images subjectives, ce qui est évidemment une indication du soin que Flaubert a apporté à leur choix et à leur développement, mais encore plus à l'élimination des banalités (sauf celles qui tombent des lèvres de Homais). Il serait inutile de suivre ce développement de l'image de brouillon en brouillon pour telle ou telle image, puisque M. Albalat (67) l'a fait pour cette œuvre et M. Weil et M. Ferrère pour les autres romans ; mais les nombreux exemples d'images supprimées que nous avons donnés (et nous n'avons utilisé qu'une petite partie de ce qui existe) montrent bien que ce n'est pas simplement l'image forte que Flaubert cherche, mais surtout l'image à la fois juste et utile. Il supprime de très nombreuses images appliquées aux autres personnes pour garder la plupart de celles dont M^{me} Bovary est le centre, là où elles sont adéquates et à leur place.

Ajoutons que si l'on a souvent déclaré que les images abondent exceptionnellement dans *Madame Bovary*, c'est à cause de la vigueur du développement (parfois excessif) qu'elles y reçoivent. Elles sont non seulement énormément plus rares que celles de la Correspondance, et de la plupart des œuvres de jeunesse, mais aussi nettement plus rares que celles de *Salammbô* et de

(66) Ces images sont à peu près également divisées entre la nature et les choses, d'un côté, et les personnes de l'autre, et dans les deux groupes, il y a environ deux images plus ou moins poétiques pour trois images réalistes. L'image ironique y est rare.

(67) *Le Travail du style*, p. 64 sq. M. Albalat démontre parfaitement comment, de rédaction en rédaction, Flaubert cherche l'image exacte et parfaitement exprimée. Il donne le texte de cinq versions différentes de la fameuse description de Rouen vu des yeux d'Emma du haut de la côte, et de la scène de l'extrême-onction, et il étudie de près les principes régissant les modifications de version en version. Aussi il donne d'autres exemples d'amplification, de compression, de recherche de la rapidité, de l'éclat, de la sobriété, etc.

la *Tentation* définitive, et seulement un peu plus fréquentes que celles de l'*Education sentimentale* de 1869.

Quant à la fréquence des comparaisons d'un côté et des métaphores et des notations directes de l'autre, on se rappelle que ce sont toujours les formes fortes ainsi que les développements forts qui prédominent. Mais il faut noter la différence frappante entre les images subjectives et objectives. Dans celles-ci, une chose ressemble à une autre chose, mais pas en tout, et la vision de l'artiste ne permet pas de confondre complètement les deux choses ; donc il se sert de la forme ordinaire de la comparaison, sans notation directe, et cette forme fournit les trois quarts des exemples (68) ; tandis que dans les images appliquées aux phénomènes psychologiques, un détail emprunté au monde physique *devient* un de ces phénomènes chez une Emma ou un Flaubert, mais est par la suite développé par une comparaison pour donner plus d'éclat ou de précision. On trouverait sans doute cette même orientation générale chez la plupart des grands écrivains, et en tout cas elle est très en conformité avec le tempérament et l'art de Flaubert, aidant à conserver à la fois justesse objective et vigueur psychologique. On a vu, en étudiant les images de la Correspondance, à quel point M. Thibaudet a raison de dire que dans les lettres « elles viennent spontanément sous sa plume, on les compte par centaines, et elles sont originales et belles » (69). Il leur compare « le caractère artificiel des comparaisons dans les œuvres travaillées de Flaubert », dans lesquelles il est « incapable de transporter les jaillissements » de la Correspondance (70). Faguet qui, lui, admire beaucoup les images des grandes œuvres, est toutefois d'avis que « Flaubert est de ceux chez qui l'image, soit comparaison, soit métaphore, soit symbole, ne se présente pas spontanément, n'est pas une sensation, n'est pas une vision, mais qui traduisent une idée en image, après avoir cherché celle-ci avec soin et une patience plus ou moins longue » (71). Il précise plus heureusement et semble modifier sa pensée en

(68) On trouvera dans la thèse de M. R. Lehmann, mentionnée au commencement de ce chapitre, de judicieuses remarques sur la différence entre la forme des images dans les deux groupes (pp. 50, 63-65, et *passim*). Mais la valeur de ces remarques et surtout des proportions qu'il donne est limitée par le fait qu'il s'est borné à l'examen attentif de vingt pages seulement de trois des grandes œuvres. Ces proportions sont assez souvent de bonnes indications, mais ne représentent pas bien en général toute une œuvre. Néanmoins son étude est décidément à consulter.

(69) *Gustave Flaubert*, p. 252.

(70) *Ibid.*, 255.

(71) *Gustave Flaubert*, p. 154.

disant que Flaubert est de « ceux chez qui l'idée se présente d'abord à l'état abstrait mais confusément et qui la traduisent en images avant de l'avoir exprimée sous forme abstraite » (72). Mais à propos de l'image du hurlement du vent d'hiver, dans les châteaux abandonnés, qu'il trouve « d'un très grand poète », il remarque : « La comparaison a ici toute la valeur d'un symbole, c'est-à-dire de cette figure par laquelle on représente un état d'âme par un paysage, ou plutôt par laquelle un état d'âme se représente à lui-même par un paysage » (73). Brunetière avait dit excellemment de l'image typique de *Madame Bovary*, que « la comparaison n'est plus ici... un ornement du discours, elle devient en quelque sorte un instrument d'expérimentation psychologique. Elle n'est plus amenée comme une explication pour l'esprit, comme une distraction pour l'œil ou pour l'imagination du lecteur ; elle n'est pas davantage offerte à la curiosité comme un souvenir des lointains voyages ou comme un témoin des infinies lectures de l'auteur ; elle est moins, mais mieux que cela, elle est l'expression d'une correspondance intime entre les sentiments et les sensations des personnages en scène. L'auteur est vraiment absent de sa comparaison » (74). Si l'on ajoute que Brunetière parle aussi de « la surprenante impuissance de sa langue, partout ailleurs si ferme et si riche d'expressions créées, toutes les fois que Flaubert essaye de pénétrer dans le domaine psychologique » (75), tandis qu'il vante ailleurs sa faculté rare de traduire un sentiment « par quelque sensation exactement correspondante » (76), on se rend compte de tout ce que cette question a de difficile à résoudre. On peut affirmer toutefois certaines choses : avec M. Thibaudet, qu'il faut distinguer entre les images de la Correspondance et celle des autres œuvres ; avec lui et Faguet, qu'une partie des images de ces œuvres ne sont pas spontanées, et qu'il les chercha méthodiquement ; avec Flaubert, qu'il fut souvent gêné par la suractivité du sens métaphorique en écrivant le roman, car, ainsi que l'observe M. Ferrère (77), Faguet a certainement tort d'exclure Flaubert de ceux « pour qui l'image est une sensation, qui pensent en images, spontanément, du premier coup » non seulement dans la Correspondance mais dans les

(72) *Ibid.*, 155.

(73) *Ibid.*, 156.

(74) *Le Roman naturaliste* (1883), 144-145.

(75) *Ibid.*, 183.

(76) *Ibid.*, 142.

(77) *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, p. 196.

œuvres, ou en tout cas de ne pas le compter parmi ceux qui conçoivent et font vivre des personnages doués de cette qualité imaginative, qualité qui devient facilement chez une Emma un défaut, et forme une partie importante de ce « bovarysme » que M. de Gaultier a analysé et dont on a eu souvent à parler déjà.

M. Ferrère conclut excellemment que si l'on a trouvé des pauvretés de style chez Flaubert et une impression de tension et d'effort, c'est que d'abord Flaubert en parle tant dans sa Correspondance que tout le monde cherche ces éléments, ensuite parce que nécessairement il y a de tels passages çà et là, et aussi que le style des grands écrivains exige plus d'effort que celui des petits, enfin que « ce n'est... pas, d'une manière générale, l'expression de l'idée abstraite qui est faible chez Flaubert ; elle est faible lorsqu'elle est elle-même abstraite, elle est forte et neuve lorsqu'elle est imagée, c'est-à-dire lorsqu'elle transpose les choses de l'âme dans le monde de la sensation et de la vie » (78).

On nous pardonnera ces longues citations, d'autant plus qu'elles renferment beaucoup de vérité aperçue par des critiques de grand discernement. On n'aura pas à y revenir directement dans les autres romans, mais il importait de poser sinon de résoudre dès maintenant la question des grandes différences d'opinion à propos de la nature et de la valeur qu'on attribue à l'imagination et aux images des grandes œuvres. Personne ne saurait dire du reste à quel point dans les romans les images viennent spontanément à l'esprit de Flaubert, et ce n'est pas là du reste l'essentiel. Une chose est certaine, beaucoup des notations figurées qui se présentent à son imagination sont rejetées, beaucoup d'autres transformées, et il est décidément rare que, dans ce roman, il emprunte aux images des autres œuvres ou à celles de la Correspondance, chose qui eût été bien facile cependant, car beaucoup d'entre elles auraient été parfaitement à leur place dans ce roman. Mais il n'avait pas besoin d'y recourir, ou il ne les trouvait pas à sa convenance, ou il ne trouvait pas moyen de les intercaler. En attendant le moment de jeter plus de lumière sur ces questions, il y a deux choses à ajouter : les critiques en général ont beaucoup parlé des images traduisant ou transposant les idées en sensations, mais le plus souvent ils ont négligé les symboles et toutes ces images sensorielles extrêmement intéressantes elles aussi, où l'auteur glisse dans les sensations une grande richesse de valeurs affectives ou symboliques, car l'image

(78) *Ibid.*, p. 223.

purement descriptive est bien rare. Et ils n'ont pas souvent vu que la bonne image, le bon symbole, n'est pas l'image ou le symbole qui est le plus clair ou le plus fort ou même le plus approprié au milieu géographique, mais celui qui exprime le plus précisément ou suggère le plus finement non seulement la pensée ou le sentiment du personnage, mais aussi sa tournure d'esprit, le genre de son imagination, sa condition sociale ou professionnelle, ses forces intellectuelles, morales, sentimentales, imaginatives. Le milieu d'Emma n'est pas simplement Yonville, ce sont les pays romantiques et exotiques, c'est Paris, c'est là où va son imagination. Et l'emploi de l'image-sensation pour représenter ses pensées et émotions est rigoureusement à sa place, puisqu'elle pense, elle sent en images, étant à sa manière essentiellement une « imaginative ». Aussi les expressions figurées employées dans les passages où il est question de la première ou de la deuxième ou de la troisième Emma, de Justin, de Léon, de Homais, de Rodolphe, doivent être bien différentes. Elles le sont. Et si souvent elles dépassent très considérablement la personne ou la pensée, du moins elles la dépassent en ligne droite et non en biais.

Décidément le voyage en Orient a porté des fruits, et l'esprit et l'art de Flaubert ont été en progrès. Mais aussi le grand écrivain de 1856 est à bien des égards « le même particulier » que l'auteur des œuvres de jeunesse, et s'il a été à l'école de beaucoup d'écrivains, son maître par excellence est certain Gustave qui, dès quinze ans, s'est attaché à indiquer la bonne voie à l'auteur de *Madame Bovary*. Et ce roman aura accompli le tour de force d'être dans son fond très personnel et d'avoir une belle apparence classique et impersonnelle.

Enfin Flaubert écrira d'autres œuvres où l'on verra s'il a approfondi, transformé ou abandonné les conceptions et procédés en matière figurée et symbolique qu'on l'a vu développer dans cette œuvre.

En attendant, pour nous, il se dégage du roman normand, avec sa très grande originalité, avec sa richesse extraordinaire de sensations et de sentiments, de symbolismes et de suggestions, d'images et d'associations, l'impression d'un travail formidable, oui, mais un peu comme celle que l'on a en écoutant une très belle et très solide tentative symphonique, jouée par un orchestre intelligent et sympathique, sous un directeur de génie.

CHAPITRE XIII

Salammbô

Les ardeurs de Flaubert romantique ne furent pas du tout apaisées par la revision de *Saint Antoine*. Après une documentation très consciencieuse, il plongea de nouveau dans l'exotisme à travers l'espace et le temps, et de septembre 1857 à avril 1862, au milieu d'arrêts fréquents nécessités par ses recherches de nouveaux matériaux historiques et archéologiques, par une visite aux lieux de l'action, par les conseils et l'aide qu'il apportait à ses amis littéraires, ou encore par la dépression nerveuse dont il souffrait, Flaubert vécut, agit et exista complètement dans l'antique Carthage.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de la composition de *Salammbô* comme un tout. Ce qui nous intéressera dans cette étude, c'est la question de la justesse des images considérées dans les passages descriptifs et narratifs en eux-mêmes, considérées par rapport à l'atmosphère et au cadre de l'œuvre, et à la psychologie des personnages. A ce point de vue, une comparaison avec *Madame Bovary* présenterait de l'intérêt.

Si, dans l'une de ces œuvres, l'étude des caractères a une importance capitale, dans l'autre, du moins à première vue, elle en a moins, mais plus qu'on ne le croit communément ; car si les personnages de l'une sont de faibles mortels, les personnages de l'autre ont quelque chose de la force brutale de leurs dieux, ce sont des agents du destin, des puissances aveugles mais impétueuses. Si la narration et la description sont importantes dans l'une, elles sont essentielles dans l'autre, et plusieurs de ces passages y sont caractérisés précisément par la fusion « à blanc » de la description et de la narration. Si l'une nous présente des types provinciaux de la moderne, banale, paisible, tempérée et fluviale Normandie, l'autre peint la Carthage des Hamilcars, l'étrange, mystérieuse, maritime et martiale Carthage presque inconnue,

avec ses cruelles divinités guerrières et ses humains féroces dont les petitesse même sont grandes, dont l'avarice, la jalousie et la cruauté, grâce à l'éloignement, ont quelque chose d'épique quand on les compare à la médiocrité bourgeoise de l'autre, le tout dominé par de vastes espaces libres, par un paysage et un ciel semi-tropicaux, semi-orientaux, par les senteurs voluptueuses de l'Orient, l'éclat des couleurs, la splendeur des formes, par des foules, des passions effrénées, des dieux dressés les uns contre les autres. Si les envolées poétiques doivent être limitées dans l'une aux rêveries de l'héroïne, tous les horizons leur sont ouverts dans l'autre, où l'exceptionnel, l'antithétique, l'horrible, le mystique peuvent sembler légitimes.

Que *Salammô* soit une sorte de vengeance du Flaubert romantique déterminé à satisfaire les inclinations de son « moi » sur le Flaubert disciple de l'impersonnalité et de l'impassibilité, qui étouffe sans pitié ce « moi » dans l'intérêt d'une objectivité complète, de la contrainte et du bon goût, voilà qui peut être facilement vérifié dans de nombreux passages de sa Correspondance (où toutefois il faut rabattre l'exagération habituelle), et dans les déclarations de ses amis. En voici quelques échantillons :

« Je suis las des choses laides et des vilains milieux... Je vais pendant quelques années peut-être vivre dans un sujet splendide et loin du monde moderne, dont j'ai plein le dos. Ce que j'entreprends est insensé et n'aura aucun succès dans le public. N'importe, il faut écrire pour soi avant tout. C'est la seule chance de faire beau » (IV, 272).

« Je me fiche une bosse d'antiquité comme d'autres se gorgent de vin » (IV, 345).

« Soyons féroces !... Versons de l'eau-de-vie sur ce siècle d'eau sucrée. Noyons le bourgeois dans un grog à XI mille degrés et que la gueule lui en brûle... » (IV, 433).

« J'espère soulever de dégoût le cœur des honnêtes gens » (V, 4).

« Dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de pourpre » (*Journal des Goncourt*, t. I, 17 mars 1861).

« Savez-vous toute mon ambition ? Je demande à un honnête homme, intelligent, de s'enfermer quatre heures avec mon livre, et je lui donne une bosse de haschish historique... Après tout, c'est encore le meilleur moyen d'escamoter la vie » (*Ibid.*, 12 janvier 1860).

« C'est là qu'il s'est abandonné sans contrainte ; il n'a rien réservé et s'y est mis tout entier. C'est de ce livre qu'il a toujours parlé avec le plus de tendresse » (Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. II, p. 267) (1).

(1) Du Camp exagère dans les deux phrases. Mais toutes ces déclarations peuvent être comparées avec la suivante, écrite au milieu des luttes de style

Néanmoins dans *Satammbo*, où ni les haines de Flaubert ni ses enthousiasmes humains n'ont été mis en jeu, le romantisme est narratif et descriptif, non sentimental. Aussi se trouvant en harmonie avec l'œuvre, ce romantisme constitue un danger moins grand que dans *Saint Antoine* par exemple, pour la précision objective et pour l'apparence, au moins, de l'expression impersonnelle. Et l'on voit le but de Flaubert, à la fois réaliste et poétique, artiste et au fond très classique, dans les importantes déclarations suivantes, l'une écrite en réponse à un article de Sainte-Beuve, l'autre notée à la fin de son carnet de route, dès sa rentrée à Croisset, après le voyage de documentation dans la région carthaginoise :

« Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont pas appropriés aux usages et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient » (V, 67).

« Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. A moi, puissances de l'émotion plastique ! résurrection du passé, à moi ! à moi ! Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même. Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes ! donne-moi la Force — et l'Espoir !... » (*Notes de Voyages*, II, p. 347).

L'éminent auteur du *Sang des Races*, qui le premier a découvert ces lignes, insiste au cours de ses excellents chapitres traitant de l'Afrique dans l'œuvre de Flaubert et dans *Salammbô* en particulier, non seulement sur l'impression de choses vues avec netteté, mais sur « la puissance de résurrection du passé », sur le procédé classique qui vise le général, l'éternel, et par dessus tout sur la force, la vigueur et l'unité de l'évocation (2).

Flaubert a fait deux déclarations au sujet des images de ce roman, l'une dans les premiers temps de la composition, l'autre adressée à Sainte-Beuve après la publication, en réponse aux critiques de ce dernier :

« Je suerai et me retournerai (comme Guatimozin) sur mes métaphores. Les métaphores m'inquiètent peu, à vrai dire (il n'y en aura què trop)... » (IV, 216).

causées par la composition de *Madame Bovary*, et notamment l'ardent désir de Flaubert pour le genre de composition que représente *Salammbô* : « De l'air, de l'air, les grandes tournures, les larges et pleines périodes se déroulant comme des fleuves, la multiplicité des métaphores, les grands éclats de style, tout ce que j'aime enfin ».

(2) Voir L. Bertrand, *Gustave Flaubert*, ch. III et VI.

« Quant au style... les métaphores y sont rares » (V, 67).

Elles sont rares en comparaison des très nombreuses images des premiers brouillons de cette œuvre, mais par rapport à celles des autres romans de la grande période, elles sont fréquentes (3).

De plus, comme on peut s'y attendre dans une telle œuvre, les images du monde extérieur sont extrêmement fréquentes en comparaison de celles empruntées au monde de la pensée et des sentiments. A cet égard, *Saint Julien* et *Hérodiade* seuls dépassent *Salammbô*.

Il pourrait sembler naturel que les images poétiques y abondent ; néanmoins dans cet étrange mélange de réalisme brutal et d'évocation lyrique, la proportion des expressions figurées nettement poétiques est à peu près celle de *Madame Bovary* et de la seconde *Tentation*, œuvres antérieures, et dépasse de peu celle du roman suivant, *L'Éducation sentimentale*. Cependant le roman carthaginois offre un nombre exceptionnellement grand d'exemples qui hésitent entre le réalisme et la poésie. Cela n'est pas étonnant dans une œuvre où, si le cadre exotique et l'atmosphère mystique se prêtent à des peintures à la manière de Chateaubriand, cependant nulle Emma, nulle Marie ne fait vibrer les cordes sentimentales de l'auteur ou du lecteur.

Il y a plusieurs groupes d'images qui se rattachent les uns aux autres grâce à leurs rapports à la fois avec le milieu géographique et historique et avec le mysticisme religieux et la psychologie des personnages.

Salammbô et *Mâtho* étant les protagonistes, et chacun confondant l'autre avec une divinité, il est très à propos que les images soient fréquemment tirées des sources représentées par les attributs de ces dieux.

Le mot *Salammbô* veut dire, paraît-il, *Astarté*, et c'est elle ou sa sœur, la *Vénus* carthaginoise *Tanit*, qui est la déesse intime de l'héroïne, d'où l'importance de la lune. Le dieu particulier de *Mâtho* est *Moloch*, d'où l'importance du soleil. *Moloch* étant le dieu du carnage et *Tanit* la déesse qui envoie à la terre la pluie et s'habille de nuages, l'eau doit jouer un rôle spécial, d'autant plus que les lottes des jardins d'*Hamilcar* et surtout le serpent noir de sa maison sont des bêtes sacrées, les génies de cette

(3) *Salammbô* présente dix images par sept pages, approximativement ; *Bouvard et Pécuchet* et *L'Éducation sentimentale*, une par page ; *Madame Bovary*, six images par cinq pages.

famille. Pour Salammbô, le mystère de Tanit roulait au fond des yeux des poissons (15), et ils descendaient « de ces lottes primordiales qui avaient fait éclore l'œuf mystique où se cachait la déesse » (12). Le serpent est issu des « antiques ténèbres visqueuses » (233) et de cette reine des temps premiers « dont la queue ondulait sur les feuilles mortes comme un ruisseau d'argent » (16), et la démarche du python noir de Salammbô, « fétiche à la fois national et particulier », symbole éternel aussi de la curiosité, du désir de sentir et de savoir, « rappelait les ondulations des fleuves..., et l'orbe qu'il décrit en se mordant la queue l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoûn » (233), sans parler de sa « belle peau, couverte comme le firmament de taches d'or sur un fond tout noir » (233), nouvelle indication des rapports du ciel, de l'eau et des animaux qui se balancent devant l'imagination des personnages « à travers l'obscurité des théogonies, comme des fantômes dans les nuages » (17). Sans oublier que Moloch, dont Mâtho est une des incarnations, et dont Hamilcar, père de Salammbô, est un des serviteurs, a comme attribut le feu et le sang. Et les deux divinités ensemble représentent admirablement, comme le montrent M. Bertrand et Flaubert lui-même, les contrastes heurtés de violence et de douceur de la terre africaine, « l'extravagance de sa force avec la beauté de son éternel sourire » (37) (4). Aussi n'est-on pas étonné de lire, dès la première apparition de Salammbô : « Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène..., et son... manteau... traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait » (14). « C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des dieux l'enveloppait d'une vapeur subtile » (14) (5). Mâtho, se rappelant plus tard cette apparition,

(4) Voir Louis Bertrand, *Gustave Flaubert*, pp. 62-63. Cette force et ce sourire sont de vieilles connaissances pour les lecteurs de *Par les Champs et par les Grèves*. L'on a vu la place symbolique des serpents dans les autres œuvres, et la comparaison de leur peau avec le firmament dans les *Tentations*. Voir *Tent.*, 255 et 256, 519, 76.

(5) Dans les brouillons, Flaubert note : « La lune influe physiquement sur elle... quelquefois les rayons de la lune entrent dans sa chambre. Il me semble que tu veux m'emporter ». Elle porte sur la tête un croissant d'argent, et sur le corps un manteau « plus léger qu'un nuage ». Ses cheveux noirs semés d'une poudre d'or deviennent « comme une nuit d'été toute couverte d'étoiles ». Devant les soldats elle danse une danse symbolique et « astronomique », avant d'en danser d'autres qui ressemblent singulièrement à celle de Salomé dans *Hérodias*. Flaubert a bien compris que de telles danses n'avaient guère de place dans ce roman, et n'allaient pas bien avec sa conception du personnage. Mais les notations supprimées étaient tout à fait dans l'esprit du roman.

trouve que « la splendeur de sa beauté fait autour d'elle un nuage de lumière » (40) (6), et que les étoiles doivent se pencher pour la voir. Ailleurs on la décrit « pâle et légère comme la lune » (60), « plus belle que la lune » (380) ; « les yeux de Salammbô, au fond de ses longues draperies, avaient l'air de deux étoiles dans l'ouverture d'un nuage » (381), et sa chevelure est « crépée, de façon à simuler un nuage » (164) ; après la perte du voile sacré, les Carthaginois attribuent leurs désastres à Salammbô, incarnation de Tanit, « et... ils criaient contre elle, comme des chiens qui hurlent après la lune » (232), d'autant plus qu'ils sentent que « pour apaiser les Baalim, il fallait leur offrir... un être beau, jeune, vierge, d'antique maison, issu des dieux, un astre humain » (232). Une image finale de style biblique exprime l'adoration craintive qu'elle inspire au cœur de Mâtho, dont la divinité tutélaire est Moloch, le dieu-soleil : « As-tu vu ses grands yeux sous ses grands sourcils, comme des soleils sous des arcs de triomphe ? » (41) (7). Quant à Mâtho, entouré du zaïmph qui est pour Salammbô « le nuage enveloppant les Dieux », il lui semble « un dieu sidéral tout environné du firmament » (107) (8) ; et voici ses sensations dans les bras du chef des mercenaires : « un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner ; des nuages la soulevaient... Le zaïmph tomba, l'enveloppait... « Moloch, tu me brûles ! » et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil » (265) (9).

(6) D'après un des brouillons de ce passage, en regardant la lune, Mâtho y aperçoit ses yeux et ailleurs il lui semble voir dans sa chair une lumière blanche. Dans ses apostrophes à la lune, il semble à Salammbô que l'astre la regarde, « et je sens peser sur mon cœur les rayons célestes de la mélancolie ».

Mâtho, comme le Gustave de Trouville et les Frédéric Moreau, mais bien plus encore, est un possédé, un halluciné. Il y a un excellent exemple de son mysticisme amoureux sur un niveau réaliste, et qui fait penser aux grands romans, dans la page de l'arrivée de Salammbô à sa tente : il la contemple avec ébahissement et établit une série de correspondances entre vêtements et corps, entre yeux et diamants, entre ongles et bagues, etc.

(7) On se rappelle dans les *Mémoires* les yeux de Maria ardents comme un soleil (506), et la fréquence de cette image dans les œuvres de jeunesse.

(8) D'après divers manuscrits, lorsque Mâtho paraît dans la chambre de Salammbô, « le péplos déployé fait comme un firmament » ; et dans la tente ses paroles étranges semblent à Salammbô « de grands éclairs illuminant des abîmes ».

(9) Cette confusion chez Salammbô de Mâtho et de Moloch est longuement préparée à travers le livre et très explicitement développée p. 241, de même que celle de Salammbô et de Tanit dans l'esprit de Mâtho, pour qui la lune est un voile cachant la figure de la fille de Barca (266). Pour le lecteur, l'affiliation de Salammbô à Tanit est établie dans le chapitre où elle invoque la lune, et entre autres choses, dit : « Oh ! je voudrais... n'être... qu'un rayon, et glisser, monter jusqu'à toi, ô Mère ! » (60).

Toutes les images tirées du ciel et décrivant les personnes s'appliquent directement à Salammbô ou à Mâtho. Mais encore plus nombreuses sont celles empruntées aux produits de l'homme et à la nature (sept de chaque sorte). Or toutes les comparaisons de ce dernier groupe et pour la plupart celles de l'autre sont assez étroitement liées à Salammbô ou surtout à l'atmosphère religieuse qui flotte sur le livre, ce qui indique à quel point on est en présence d'un procédé, d'une intention nette. Dans le jardin de l'héroïne, la nuit, « des lignes de fleurs blanches décrivait sur la terre couleur d'azur de longues paraboles, comme des fusées d'étoiles » (11) ; dans le temple de Tanit, « une musique s'éleva, mélodieuse... comme l'harmonie des planètes » (98), et le zaimph « bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil », paraît dans l'obscurité « un nuage où étincelaient des étoiles » (99) ; on porte des arbres brûlants en honneur de Moloch, et « ces flammes... faisaient comme des soleils qui se roulaient par la ville » (241) ; on sacrifie des enfants à l'idole du dieu du Soleil et ses bras semblent les emporter au ciel au milieu de la fumée qui forme un nuage (348). Dans le passage qui représente le désespoir de Carthage après le vol du péplos, il y a une curieuse comparaison à établir entre le symbolisme appuyé des manuscrits et la suggestion plus voilée et plus artiste de la forme définitive. L'étude de ces deux passages montre à quel point Flaubert glisse dans son récit des détails symboliques en laissant au lecteur la volupté de les découvrir et de les goûter :

TEXTE DÉFINITIF

« (Le Soleil) s'abaissait derrière la Lagune, lentement, puis tout à coup il disparaissait dans les montagnes, du côté des Barbares » (231) (10).

BROUILLON

« (Le Soleil) s'abaissait derrière la Lagune, lentement. Les rayons s'allongeaient, pareils à des flèches d'or, ricochant sur l'eau, puis tout à coup il disparaissait au delà du mont, du côté des Barbares, comme pour les secourir. »

(10) Voir aussi les scènes des barbares crucifiés et le nuage des corbeaux (216), les cendres des morts qui, soulevées en poudres par ses pas, entourent comme un nuage Hamilear monté sur le piédestal de Moloch (159). On a déjà vu la peau du python comparée au firmament. Carthage paraît aux pays environnants « splendide comme le soleil et effrayante comme un dieu » (295). Voir aussi les images appliquées aux objets manufacturés à propos des pierres précieuses d'Hamilear qui « fulguraient, pareilles à des éclaboussures de lait, à des glaçons bleus, à de la poussière d'argent et jetaient leurs lumières en nappes, en rayons, en étoiles » (176) ; Salammbô est prête à partir pour la

La divinité qui réside en Salammbô, et la passion mystique que Mâtho éprouve pour elle, se trouvent exprimées dans plusieurs images où, selon le Barbare, « on sentait derrière elle comme l'odeur d'un temple, et quelque chose s'échappait de tout son être qui était plus suave que le vin et plus terrible que la mort » (41), et « c'était une émanation indéfinissable, fraîche, et cependant qui étourdissait comme la fumée d'une cassolette » (260).

Le feu et le vent étant des manifestations de Moloch, leur fréquence exceptionnelle parmi les images consacrées au monde des sentiments est très naturelle. Toutefois, pour la plupart, elles n'ont que peu d'intérêt, excepté dans la scène de la tente où les prunelles du soldat deviennent pour Salammbô « deux charbons dans la nuit » (263), ses baisers sont des flammes, et elle se sent enlevée dans un ouragan (265), tandis que lui retrouve les yeux de la patricienne dans les flammes des phalariques et sur la dorure des boucliers (262). Gémissant sous ses accablements mystiques et sensuels, la vierge, après sa première rencontre avec Mâtho, dans le jardin, dit : « Quelquefois... il s'exhale du fond de mon être comme de chaudes bouffées, plus lourdes que les vapeurs d'un volcan. Des voix m'appellent, un globe de feu roule et monte dans ma poitrine ; il m'étouffe, je vais mourir » (60) (11).

Mâtho ayant résolu d'accomplir la destruction de Carthage, coûte que coûte, « une volonté superbe fulgurait dans ses yeux, pareille à la flamme d'un sacrifice » (192). Pour son supplice, certains Carthaginois voulaient le promener dans les rues avec des mèches allumées, passées dans le corps, de sorte qu'il « se tordrait sous les feux comme un candélabre agité par le vent » (403) ; et à la fin de son supplice, comme il arrive devant Salammbô ensanglanté partout, « de ses orbites sortaient deux

tente, et son miroir lui renvoie les rayons de ses pierreries, comme un soleil (249). Les boucliers à bordure d'ivoire couverte de pierreries que portent les Anciens de Carthage font penser à « des soleils qui passaient sur des murs d'airain » (128).

(11) Le symbolisme très apparent de ces lignes continue dans le reste du passage, où Salammbô sent comme des caresses qui l'enveloppent, et comme si un dieu s'étendait sur elle. Les yeux enfoncés du lugubre prêtre de Tanit, qui devient plus tard un serviteur de Moloch, « brillent comme les lampes d'un sépulchre » (62 ; cf. *Tent.*, 180). Les scènes d'incendie sont très nombreuses dans le livre et ont souvent une valeur symbolique (voir surtout pp. 241, 315). Voir d'autres images de feu, pp. 4, 13, 68, 89, 207, 236, 374, et de vent, p. 181. Il y en a d'autres encore, supprimées, dans les manuscrits (deux images de volcan, un corps saignant qu'on écrase comme un tison fumant encore, des pointes de flèches qui au soleil semblent de petites torches allumées).

flammes qui avaient l'air de monter jusqu'à ses cheveux » (412).

Quant aux images de serpents, elles sont de rigueur dans cette œuvre où l'un des protagonistes est un python sacré et symbolique, celui à qui les Ophites des deux premières versions de la *Tentation* disaient : « Sois adoré, grand serpent noir qui as des taches d'or comme le ciel a des étoiles ! Beau serpent que chérissent les filles d'Eve » (255, 519).

Malade de la perte du zaïmph, dans les plis duquel se cache le mystère de Tanit-Vénus, le python dépérit. Salammbô va le voir, et « à force de le regarder, elle finissait par sentir dans son cœur comme une spirale, comme un autre serpent qui peu à peu lui montait à la gorge et l'étranglait » (234). Elles sont nombreuses, ces images de serpents, mais pour la plupart, elles ont peu de valeur symbolique, sauf comme expression de l'animalité des hommes. Toutefois il faut en excepter une dans laquelle se trouve résumée toute la signification du fruit défendu que l'on a vu dans d'autres œuvres. Elle est trop connue pour que l'on ait besoin d'insister, c'est celle de la chaînette d'or, signe de virginité parmi les Carthaginoises, et qui attache les jambes de Salammbô. Lorsque Mâtho lui saisit les talons, la chaînette « éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes (12). Le zaïmph tomba, l'envelopait... » (265). Mais ce qu'il faut signaler, c'est d'abord que l'image symbolise bien la chute physique d'Eve, mais aussi la rupture de son rêve, de sa curiosité malade ; et aussi il y a, ici comme dans *Madame Bovary*, recherche de symétrie, puisque, dans le chapitre où, nue, elle se laisse enlacer par le serpent, comme une sorte de préparation avant d'aller à la tente chercher le zaïmph, le python « se rabattit, et, lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue comme un collier rompu dont les deux bouts traînaient jusqu'à terre... elle se renversait sous les rayons de la lune » (246) (13). C'est

(12) On se rappelle le lacet de corset dans *Madame Bovary* qui siffle comme une couleuvre qui glisse (390).

(13) Des autres comparaisons de serpents, on se bornera à en citer trois, dont deux se rapportent à Hamilear, qui a le serpent pour génie domestique. Il défie « les Anciens » et « sur... la blancheur de son front une longue cicatrice... s'agitait comme un serpent entre ses sourcils » (159) ; le cruel gouverneur de ses esclaves a autour des jambes « un lacet d'or comme un serpent autour d'un arbre » (182). L'autre s'applique à la haine de Salammbô pour Mâtho, et prépare celle des bras croisés du Libyen : « il lui semblait que la mort de cet homme débarrasserait sa pensée, comme pour se guérir de la morsure des vipères, on les érase sur la plaie » (393, cf. 409). Voir d'autres images de serpents, pp. 20, 205, 395. Dans les manuscrits, Flaubert avait comparé des vengeance qui se raniment à des serpents qui se réveillent, une

sans doute le désir de compléter le cercle qui produit l'image suivante de Mâtho au supplice. Il avive de nouveau, par sa présence, le désir de Salammbô et des Carthaginoises, « et il faisait pour rompre ses liens de tels efforts que ses bras croisés sur ses reins nus se gonflaient comme des tronçons de serpent » (409). On verra que les dernières lignes du roman semblent fermer ce cercle. Du reste dans un brouillon (Ms. 268), des colliers de perles traînant sur les draperies de pourpre dans l'appartement de Salammbô, sont « comme de blanches vipères parmi des tas de roses », image supprimée vraisemblablement parce qu'elle n'a rien à faire avec ce passage.

Puisque Tanit, la lune, qui glisse dans l'espace comme une galère sans mâture (59), est dominatrice des mers et reine des choses humides (14), et que Salammbô, incarnation de cette déesse, vient d'une lignée illustre de navigateurs, sans parler de l'habitude qu'a Flaubert de faire de la fluidité, de l'eau, un signe de l'amour, il est naturel de rencontrer un certain nombre de cas où la jeune fille ou la déesse sont décrites par des images où il est question de brouillard d'argent, de vapeurs subtiles, de ruisseaux, de fleuves, de vagues (15). D'autres images se rapportent au python, aux enfants sacrifiés à Moloch, aux yeux des poissons sacrés (16). D'autres encore représentent Salammbô, « légère comme une vapeur qui se balance sur les flots » (239) ; l'âme de Tanit ruisselle épandue dans la musique de son temple (98) ; Salammbô et Mâtho sont comme séparés par les flots d'un océan sans bornes (40) ; sous l'influence de Tanit des sensations suaves coulent dans la chair de la fille de Barca (60), et elle voudrait se perdre dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres (60). Dans la tente, Mâtho « aurait voulu... l'absorber, la boire » (260), comme il lui avait dit la nuit de l'enlèvement du zaïmph : « Noie mon âme dans le souffle de ton haleine » (105).

Dans les brouillons, les femmes de Salammbô tissent un grand tapis, assises par terre et le tapis sur les genoux, ce qui fait « comme des vagues sur des néréides » ; les seins de Salammbô, haletante, comme des flots se soulèvent à grands mouvements, et les opinions étranges de son prêtre passent

des palissades à un serpent, l'armée des barbares à un grand serpent d'argent dont les écailles étaient les boucliers.

(14) Voir pp. 57, 352.

(15) Pp. 246, 14, 16, 233, 14. Dans la chambre de Salammbô, Mâtho aperçoit la jeune fille à la lumière d'une lampe en forme de galère (103).

(16) Pp. 246, 349.

devant elle en longs effluves qui coulent comme des torrents.

Les images de sang, en rapport étroit avec le culte de Moloch, sont proportionnellement nombreuses, et quelques-unes sont significatives. Dans les temples du dieu, les flambeaux allongent « sur les pavés de nacre comme des taches de sang » (160). Les Carthaginois meurent de faim et de soif, et l'on est en train de brûler les cadavres, lorsque « de longues flammes, tout à coup, s'échappaient des maisons comme du sang qui jaillit d'une artère. Ainsi Moloch possédait Carthage » (315). Les colombes sacrées qui habitent le jardin de Salammbô s'envolent dès que la jeune fille a pris la résolution d'aller chercher le zaïmph :

« C'était l'époque où les colombes de Carthage émigraient en Sicile, dans la montagne d'Eryx, autour du temple de Vénus... Une coulée de sang occupait l'horizon. Elles semblaient descendre vers les flots, peu à peu ; puis elles disparurent comme englouties et tombant d'elles-mêmes dans la gueule du soleil. Salammbô, qui les regardait s'éloigner, baissa la tête » (243-244) (17).

C'est là de l'excellent symbolisme, soutenu sans être trop appuyé, et que Salammbô comprend autant que le lecteur. Cette fois, Flaubert a bridé sa prédilection pour la symétrie en supprimant cette notation écrite avant de commencer le roman : le squelette de Mâtho pend à une croix et « des pigeons ou autres oiseaux, ceux de la terrasse de Pyra [Salammbô] viennent y faire leur nid ».

On pourrait prolonger fort loin l'étude du détail symbolique dans cette œuvre (18), comme on l'a fait pour *Madame Bovary*, mais avec moins d'utilité. Puisque l'intrigue romanesque du livre et son développement reposent sur ce mélange intime de la religion et du sensualisme qui rapproche fatalement les deux protagonistes, qui sont à la fois des humains et des dieux, des hallucinés et des ensorcelés, l'accumulation de détails mettant en lumière ces rapports sous forme de lune, soleil, etc. est de rigueur, et ce qui restait à l'état de suggestion délicate dans le

(17) D'après des notations diverses dans les brouillons, les colombes d'Eryx nichent près de l'escalier que Mâtho, portant le zaïmph, monte, et s'envolent à son approche ; plus tard elles disparaissent pour accompagner la déesse en Libye, Mâtho est Libyen. Ailleurs dans les brouillons, il est noté : « Pressentiments funèbres... colombes... émigration annuelle... il arrive toujours des malheurs alors ». L'emploi de la gueule du soleil vient tard.

(18) M. Ferrère, M. Thibaudet et M. Armand Weil ont fait des remarques fort judicieuses sur le symbolisme dans le détail descriptif chez Flaubert. Voir E.-L. Farrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, pp. 166 et *passim* ; A. Thibaudet, *Flaubert*, p. 155 ; A. Weil, *Revue Universitaire*, 15 avril 1902, pp. 355-368.

roman normand devient facilement ici un procédé qui éclate aux yeux. Du reste à chaque pas on retrouvera des images baignées de suggestions, car la notation purement objective est aussi rare dans cette œuvre que dans les autres.

Toutefois en plus des exemples déjà traités, on pourrait en citer quelques autres de nature diverse, dont les premiers établissent nettement les rapports entre les protagonistes et les dieux, et dont les autres, plus intéressants, se fondent dans le texte sans commentaires.

L'influence de la lune sur Salammbô est telle que lorsque « l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir » (61) ; elle accomplit le mystère préparatoire de sa tentative auprès de Mâtho au moment où la lune se lève, et entourée du serpent elle se renverse sous ses rayons qui l'enveloppent d'un brouillard d'argent, tout comme dans la tente elle se renverse sous le zaïmph qui l'enveloppe (246, 265), le parallélisme étant continué par celui du serpent et de la chaînette déjà examiné, et par la lune qu'ils voient par une ouverture de la tente (266).

Au moment où Salammbô va prendre la grave décision d'aller chercher le voile sacré qui ramènera à Carthage sa force passée et la victoire, elle trouve son python sacré en pleine mue, se dégageant de sa vieille peau : « Son corps tout luisant et clair s'allongeait comme un glaive à moitié sorti du fourreau » (242). Quelques jours plus tard, elle demande à Schahabarim où elle ira après sa mort, il lui répond qu'elle ira dans la lune, et après « dans le foyer du soleil », et tout de suite après il dit à propos de Tanit : « Non ! non ! elle tire de l'autre toute sa fécondité ! Ne la vois-tu pas vagabondant autour de lui comme une femme amoureuse qui court après un homme dans un champ ? » (239) (19).

(19) Cette image a pour pendant celle de la pluie qui suit les sacrifices à Moloch : « Elle tomba toute la nuit, abondamment, à flots ; le tonnerre grondait ; c'était la voix de Moloch ; il avait vaincu Tanit ; et, maintenant fécondée, elle ouvrait du haut du ciel son vaste sein » (352). L'influence de Tanit sur le cœur des Barbares, comme celle de Salammbô sur Mâtho, est indiquée dans le développement des randonnées des mercenaires dans la campagne carthaginoise, après la sortie de Carthage :

« Un ruisseau descendait en cascades des hauteurs de Sicca où se dressait... le temple de la Vénus Carthaginoise, dominatrice de la contrée. Elle semblait l'emplir de son âme. Par ces convulsions de terrain, ces alternatives de la température et ces jeux de la lumière, elle manifestait l'extravagance de sa force avec la beauté de son éternel sourire. Les montagnes, à leur sommet, avaient la forme d'un croissant ; d'autres ressemblaient à des poitrines de

D'après un brouillon, « à partir de ce jour-là il change son régime. Elle suit celui des servantes de la Déesse, vin et tout ». Il lui retire les jonchées de vitex agnex sur lesquelles elle couchait pour la chasteté et lui donne « ...une perle creuse pleine d'un liquide (aphrodisiaque qu'elle doit boire à trois cents pas du camp avant d'entrer) », développement qui disparaît du texte de cette scène avec Schahabarim pour reparaître dans celle de la tente sous forme d'une simple description, sans apparence de symbolisme (20). On dirait que Flaubert, écrivant en bonne partie pour lui-même, descend à la minutie en se délectant à la pensée qu'il ne sera compris que de lui-même et de quelques autres. En tout cas, c'est un indice nouveau de la tendance constante vers le détail symbolique.

Sans nous arrêter à toutes les particularités, suivons un peu plus avant les notations symboliques. Le jour choisi par Salammbô était celui qui suivait la pleine lune « jour où le soleil est plein d'âme ». Elle partit avant l'aube pour reprendre le voile. « Puis le soleil se leva; il la mordait sur le derrière de la tête; involontairement elle s'assoupissait un peu » (252). « Au coin d'un bois de lauriers-roses, son cheval fit un grand écart devant le cadavre d'un homme » (253), ce qui fait songer à Charles Bovary et au cardinal de *La Peste à Florence*, d'autant plus qu'il y a ici un chien qui hurle longtemps et qu'on égorge, et une vieille qui lance des malédictions après elle, etc. (253-254). Enfin, le soir, sous un ciel couvert de nuages (255), après avoir traversé des villes brûlées où des squelettes pendent aux murailles, elle arriva et fit appeler Mâtho. « Quand Mâtho arriva, la lune se levait derrière elle... Du haut de la terrasse, il considérait cette forme vague se dressant comme un fantôme dans les pénombres du soir » (256-257). Le cheval de Salammbô sauta à travers les soldats qui dormaient, et elle remarqua au bord d'une fosse comme des têtes coupées (258) (c'étaient celles des prisonniers carthaginois qui dépassaient de peu le haut de la fosse). Mâtho-Moloch, qui portait un manteau rouge (257), l'appelait Tanit, et « le tonnerre au loin

femmes tendant leurs seins gonflés, et les Barbares sentaient peser par dessus leurs fatigues un accablement qui était plein de délices » (36-37).

On se rappellera que Salammbô porte à la tête un croissant et que ses seins se soulèvent comme des flois. Les notations de montagnes en forme de croissant et de poitrines de femmes se retrouvent dans les notes du voyage en Tunisie (demi-lunes, N. V., II, 338, deux fois, et seins, *ibid.*).

(20) Lorsqu'elle arrive à la tente, Mâtho remarque ses pendants d'oreilles, en forme de perles creuses, par les trous desquelles « une gouttelette qui tombait mouillait son épaule nue. Mâtho la regardait tomber. Une indomptable curiosité l'entraîna », etc.

roulait » (262); elle lui dit qu'elle avait suivi la trace des feux, des incendies dont Mâtho était l'auteur, « comme si je marchais derrière Moloch » (261). Dans la tente elle écouta avec stupeur le cri des sentinelles, une lassitude l'accabla et « les flammes de la lampe vacillaient sous des rafales d'air chaud. Il venait, par moments, de larges éclairs » (263). L'orage creva en même temps que la chaînette se brisa (21). Mâtho oublia la guerre, étala sur les jambes de Salammbô le zaïmph et « la lune glissait entre deux nuages » (266), « tandis que l'orage s'en allait » (267).

Mâtho s'endort et elle prend son poignard pour le tuer. « Des voix lamentables se traînaient au loin, dans l'ombre, et, comme un chœur de génies, la sollicitaient » (267) (22). Mais Mâtho se réveille, le camp des Libyens est incendié et nous n'avons pas besoin que l'auteur nous dise (et il ne le dit pas) que c'est là une vengeance envoyée par Moloch qui, Mâtho ayant permis à Tanit-Salammbô de reprendre le péplos, quitte à tout jamais le Lybien désormais privé de l'appui des dieux. A partir de ce moment il est inutile de continuer cette démonstration, puisque Mâtho n'est plus Moloch, mais l'objet de la haine des dieux, et que Salammbô-Tanit s'efface dans l'histoire, par la suite. On se souviendra que le python tombe malade après le rapt du zaïmph, pour retrouver ses forces une fois le voile repris, et finit par languir de nouveau et mourir dès que Salammbô, devenue femme sous la tente, cesse de s'occuper bien sérieusement du culte abstrait de Tanit. Lorsqu'elle découvre le corps inanimé du serpent, elle « le retourna quelque temps avec le bout de sa sandale, et l'esclave fut ébahie de son insensibilité » (316). C'est-à-dire que Salammbô, fille d'Eve, sœur de Pandore, de Psyché, est mystique jusqu'à ce qu'elle ait pénétré au fond du néant que recouvre le voile, après quoi « elle restait mélancolique devant son rêve accompli » (268), comme cela arrive à toutes les protagonistes de toutes les œuvres de Flaubert ; mais sa curiosité dupée et refroidie de ce côté-là, elle cherchera dorénavant dans des vérités moins mystiques l'assouvissement de ses désirs (23).

(21) Flaubert lui-même se trouve obligé d'expliquer à Sainte-Beuve, peu taillé pour le saisir, le symbolisme de l'orage : « Ce n'est pas ma faute non plus si les orages sont fréquents dans la Tunisie à la fin de l'été... Notez d'ailleurs que l'âme de cette histoire est Moloch, le Feu, la Foudre. Ici, le Dieu lui-même sous une de ses formes, agit ; il dompte Salammbô. Le tonnerre était donc bien à sa place : c'est la voix de Moloch resté en dehors » (V, 64).

(22) On se rappelle la voix lamentable de l'Aveugle dans *Madame Bovary*, et les autres cris entendus aux moments critiques de la vie d'Emma.

(23) Dans une lettre écrite le 18 février 1859, en pleine composition de *Salammbô*, à propos d'une femme devenue folle par suite d'idées religieuses,

Ainsi, par ce geste du pied, l'auteur nous prévient que nous n'avons plus à nous occuper de Salammbô déesse, jusqu'à ce qu'on arrive au tableau final du livre où, pour les besoins du dénouement, et aux yeux des Carthaginois, « Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée » (407).

Quant à Mâtho, il pousse son dernier soupir devant la terrasse où se tient Salammbô haletante, accablée de désirs inassouvis, de regrets. Schahabarim, eunuque envieux qui hait le Libyen parce que celui-ci a possédé Salammbô, arrache le cœur au supplicé, et, « levant son bras, l'offrit au Soleil :

« Le soleil s'abaissait derrière les flots ; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient ; à la dernière palpitation, il disparut » (413).

Aussitôt après, comme sous la tente, Salammbô se renverse les cheveux dénoués, détail dont on a vu le symbolisme dans les autres œuvres, et comme le serpent, dans la scène de l'enlacement, « ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit » (414).



Au point de vue de la répartition des images entre leurs diverses sources, l'œuvre présente est extrêmement intéressante. Les pages suivantes seront largement limitées aux images appliquées au monde objectif, car celles-ci prédominent d'une manière écrasante.

Dans une œuvre dont les personnages ont la brutalité et l'impuissance des animaux, et dont le fond historique et géographique est l'antiquité en Afrique, les expressions figurées se rapportant à l'homme et à ses produits présentent une fréquence au-dessous de la normale, tandis que celle des images empruntées

Flaubert dit : « Ne voyez-vous pas qu'elles sont toutes amoureuses d'Adonis ? C'est l'éternel époux qu'elles demandent. Ascétiques ou libidineuses, elles rêvent l'amour, le grand amour ; et pour les guérir (momentanément du moins) ce n'est pas une idée qu'il leur faut, mais un fait, un homme, un enfant, un amant... Je suis convaincu que les appétits matériels les plus furieux se formulent *insciemment* par des élans d'idéalisme » (*Corr.*, IV, 313-314). Et il ajoute quelques lignes plus loin : « ...Je suis revenu incidemment à ces études psycho-médicales qui m'avaient tant charmé il y a dix ans... à propos de ma *Salammbô*, je me suis occupé d'hystérie et d'aliénation mentale. Il y a des trésors à découvrir dans tout cela » (*ibid.*, 314).

à la nature est relativement élevée. De plus, beaucoup d'images d'objets fabriqués sont fournies par des armes ou des outils agricoles alors en usage dans la riche et belliqueuse Carthage ; les paysages sont dominés par les masses imposantes des villes fortifiées et des temples, la mer est sillonnée de trirèmes carthagiноises, d'où la fréquence des images des petits objets fabriqués. Dans un pays au ciel oriental, participant à la fois des caractéristiques du désert et de la plaine, de la montagne et de la mer, où les arbres et la vie végétale n'apportent en général qu'un ton mineur dans une symphonie descriptive d'une richesse rare, les comparaisons et les métaphores sont très nombreuses où l'eau, les animaux, les oiseaux, les insectes, forment les éléments de comparaisons et une importance égale est attribuée au ciel, à la terre, au feu, au vent, tandis que les expressions figurées suggérées par les arbres, les fleurs, et, à un moindre degré, par la petite végétation, sont relativement peu nombreuses. La fréquence prédominante des images d'animaux est due à une inclination marquée à rabaisser l'homme au niveau des bêtes, tandis que l'importance de la mer dans la vie et les religions de Carthage et la justesse admirable des images qu'elle fournit pour les descriptions des batailles justifient le grand nombre des comparaisons où il est question de l'eau. On verra que d'autres éléments contribuent à déterminer le choix des métaphores dans quelques-uns des autres groupes.

La plus grande partie des images fournies par les animaux se rapporte à l'homme : vingt-huit de ces pages sont des exemples de « dépersonnification », en comparaison de six où la nature constitue le terme comparé, et de sept qui servent à caractériser des objets. De plus, la plupart de celles qui décrivent l'homme font ressortir les aspects brutaux de la nature humaine, particulièrement dans ses moments d'humeur belliqueuse ; par conséquent, on ne pourrait s'attendre que le paysage métaphorique soit orné de gazelles ; il y a douze images d'animaux plus ou moins domestiques, et même ici, quatre seulement sont relativement poétiques.

Le dernier groupe peut être présenté d'abord, et à part quelques exemples, il montre bien déjà la barbarie qui caractérise l'œuvre.

L'image la plus poétique de ce groupe est une description de paysage, d'inspiration incontestablement biblique, la fameuse évocation de l'aube vue par Mâtho des jardins d'Hamilcar, et dont on a vu un précédent dans la première :

« Puis à mesure que le ciel rose allait s'élargissant, les hautes maisons inclinées sur les pentes se haussaient, se tassaient, telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes » (21-22) (24).

Cette image a son complément dans une scène de bataille, où avec sa lourde hache, Mâtho, personnage homérique, « éventrait les Carthaginois comme un troupeau de brebis » (328). Il y a une litote sinistre dans la seule évocation de biche appliquée au Baléare Zarxas qui, après avoir bu le sang d'un homme qu'il a tué, s'assied tranquillement sur son cadavre et « releva son visage en se renversant le cou pour mieux humer l'air, comme fait une biche qui vient de boire à un torrent » (227).

La plupart des autres comparaisons fournies par les animaux domestiques sont de peu d'intérêt (25). Toutefois, remarquons ce curieux exemple d'observation réaliste : les Carthaginois meurent de faim et « ils avaient les gencives décolorées comes celles des chameaux après un voyage trop long » (323).

Les autres images appartiennent aux aspects les plus sauvages de la vie animale. Le ton du roman tout entier est donné à la troisième page de l'œuvre qui décrit le festin des Barbares dans les jardins d'Hamilcar :

« Les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, après comme des cris de chacals... Ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, ou bien, couchés sur le ventre, ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie » (3).

(24) MM. P.-S. Fay et A. Coleman, dans leur intéressante étude *Sources and Structure of Salammbô* (Baltimore, 1914), montrent que cette image était peut-être suggérée par un passage de la traduction de la « Chanson des chansons » par Cahen (XVI, p. 18). Ce qu'il y a de sûr, c'est que primitivement Flaubert avait fait suivre cette comparaison de celle-ci : « La statue colossale de Moloch écartant les bras, se dressait au milieu comme (un) pasteur. La couleur du ciel bleu passait entre ses jambes ». Du point de vue de l'ensemble du livre, cette dernière image symbolique est excellente, mais Flaubert l'aura supprimée d'abord parce que, plus tard, il place l'idole à l'intérieur d'un temple, et aussi parce qu'il voulait suggérer les rapports entre Mâtho en qui point Moloch et le soleil levant, tandis que l'image en aurait établi entre Moloch le soleil et Carthage.

(25) Un cheval sculpté à la proue du bateau d'Hamilcar « semblait courir les plaines de la mer » (139) ; les Carthaginois, on l'a vu, erient contre Salammbô comme des chiens qui aboient à la lune ; Spendius conduisant ses troupes à la bataille est « comme un chien qui pousse son troupeau » (294) ; ailleurs des cavaliers « forçaient les fuyards comme des lévriers qui chassent les lièvres » (135) ; Taanache, la servante de Salammbô, a le sourire d'un singe. Voir encore « des trous... chiens » (257) ; et « restaient à boire... dormadaires altérés » (7).

Le plus grand nombre des autres comparaisons fournies par les animaux, qu'elles soient appliquées à l'homme ou à des machines de guerre, sont choisies presque entièrement en vue de souligner la brutalité humaine. Outre les images de serpent déjà traitées, on doit mentionner que des chaînes, des claies; un homme qui glisse, les trompes des éléphants, deviennent des vipères, etc... (395, 20, 204) ; des machines de siège sont des scorpions, des ânes sauvages, des monstres de toutes sortes (309) ; Spendius a une « figure de chacal » (211) ; avec ses terribles yeux flamboyants, Mâtho semble un lion (107) (26) ; l'armée des Barbares fuit « comme un troupeau de loups qui s'éloignent » (289) ; Narr'Havas, Numide, considère Salammô « en écartant les narines, comme un léopard qui est accroupi dans les bambous » (17-18) ; les guerriers sont des bêtes farouches (133 ; cf. N. V., II, 303) et leurs cris sont comparés aux rugissements des lions, des tigres et d'autres bêtes (60, 133, 157, 350, 386-387) ; aux cris des chacals (3) ; à des aboiements ou à des hurlements de louves (35, 163, 297-298, 358) ; au râle d'un taureau blessé (41) ; les Barbares sont assommés comme des chiens enragés (207) ; dans l'obscurité leurs yeux brillent « comme des prunelles de chat-tigre » (221) ; des soldats tués, « pressés dans la foule », restaient debout et « balançaient leurs têtes comme des ours » (325) ; des montagnards sont couverts de fourrures comme des ours (47) ; Autharite, le grand Gaulois poilu, pris dans le « défilé de la Haché », cherche un moyen d'évasion : « balançant ses lourdes épaules couvertes de fourrures, il rappelait à ses compagnons un ours qui sort de sa caverne, au printemps, pour voir si les neiges sont fondues » (362) (27).

(26) Le lion est le symbole vivant du soleil dévorateur (147), et dans un brouillon il est comparé au Sphinx (Ms. 329). Mâtho porte toujours une peau de lion, et c'est sur une peau de lion que Salammô tombe, dans la tente. Les Barbares, partis de Carthage, découvrent le long de la route de nombreux lions crucifiés par les paysans carthaginois, éruauté qui les étonne beaucoup et les trouble ; et lorsque vers la fin, plusieurs de leurs chefs agonisent, crucifiés eux aussi, ils se disent : « — Te rappelles-tu les lions sur la route de Sicca ? — C'étaient nos frères ! répondit le Gaulois en expirant » (387). Ajoutons que les bandes de corbeaux qui tournoient autour des lions crucifiés sans jamais s'arrêter, se retrouvent dans la scène où deux mille Barbares captifs sont tués, attachés contre les stèles des tombeaux et vite entourés d'un nuage énorme de corbeaux qui roule sur soi-même continuellement (216). Ils forment la contre-partie des colombes de Tanit.

(27) Nous avons trouvé dans les brouillons vingt autres images d'animaux : hommes pris comme des renards dans leur caverne qu'on enfume, ou vendus dans des cages comme des bêtes féroces ; des phalanges avançant en forme de tête de porc ; les mercenaires se poussant autour des caisses de Giscon comme des bœufs altérés autour d'un fleuve ; des chevaux énormes couverts d'or et la queue rasée, comme des dragons ; les éléphants passant parmi les

Evidemment une telle quantité d'images empruntées au monde animal est appropriée à une telle œuvre, et si un certain nombre des expressions figurées semblent tout d'abord en désaccord avec la couleur géographique locale, comme la dernière par exemple, c'est que la horde hétérogène des Barbares vient des quatre coins du monde alors connu, et que la plupart des métaphores s'appliquent aux mercenaires (28).

Une dernière image de ce groupe, appliquée à l'envieuse Tunis, donne un exemple de l'habitude qu'a Flaubert de décrire les choses en s'attachant à leur situation géographique et à leur histoire:

« Tunis surtout exérait Carthage !... Elle se tenait en face de ses murs, accroupie dans la fange, au bord de l'eau, comme une bête venimeuse qui la regardait » (115).

La Tunisie étant un pays ravagé des sauterelles, voici des images dont on ne retrouve pas une trace dans les romans de vie moderne :

« Tout disparut, comme si un nuage de sauterelles eût passé par là » (373).

« Les salsalims claquaient, comme des ailes de sauterelles » (347) (29).

lances comme des sangliers dans les herbès, etc. L'inspiration homérique est très apparente dans plusieurs de ces images. Les images d'animaux appliquées aux sentiments, autres que celles déjà citées sont sans intérêt, à part trois exceptions dont celle-ci : Spendius dit à Mâtho, à propos des flatteries et honneurs accordés par les Carthaginois : « On t'a donné un collier d'honneur, comme on suspend au poitrail des ânes une ceinture de grelots pour les étourdir dans la marche, et faire qu'ils ne sentent pas la fatigue » (23). Voir aussi : « scorpion » (264), et « bête fauve » (270).

(28) Quelquefois Flaubert a une tendance à laisser voir son attitude envers un personnage, ainsi que le montrent les détails suivants, descriptifs et peu sympathiques, appliqués au général Hannon, le lépreux à l'esprit mesquin et mercenaire : il a un nez de vautour (cf. N. V., II, 294) ; « les plis de son cou retombaient... comme des fanons de bœuf » (45) ; ses cheveux sont « crépus comme de la laine » (152) ; ses rides « lui donnaient l'air d'une bête farouche, sa voix déaturée ressemblait à un rugissement » (133). Voir aussi p. 388. Dans la querelle entre Hannon et Hamilcar, celui-ci dit : « Tu fais comme le rhinocéros qui piétine dans sa fiente, tu étales ta sottise » (153., et Hannon n'étant pas venu à temps par mer pour le secourir à la bataille des îles Aegates, Hamilcar dit à cette victime de l'éléphantiasis : « Ah ! j'oubliais ! Tous les éléphants ont peur de la mer » (153).

(29) Voici encore d'autres images d'insectes et de petites bêtes : une trompe d'éléphant écourtée est « comme une énorme sangsue » (398) ; des sons d'instrument « se succèdent comme un bourdonnement d'abeilles » (59) ; des flèches dans les cadavres semblent des papillons blancs (387) ; et Giscon apparaissant à Salammbô dans la tente pour lui lancer des malédictions « était hideux comme une larve et terrible comme un fantôme » (269), image appropriée à la réalité physique, à la situation et aux croyances religieuses de l'héroïne. Enfin, dans des brouillons, les éléphants aplatissent les hommes dans leurs cuirasses comme des escargots dans leurs coquilles ; nous y avons trouvé trois autres images d'insectes.

Six des images inspirées par les oiseaux décrivent l'homme ; six autres se rapportent à des produits industriels, trois s'appliquent à la nature. Habituellement, chez Flaubert, les images de cette catégorie ont une valeur poétique. Il n'en est pas ainsi dans cette œuvre. Quatre des figures en question présentent des associations agréables ou poétiques, trois sont de teinte neutre, sept autres sont empruntées aux bêtes de caractère sauvage et carnivore.

C'est la recherche du mot objectivement juste qui se reflète dans quelques-unes, comme celle-ci :

« Quelque chose de semblable à un oiseau frôlait de ses longues ailes la surface de la mer. C'était un navire à trois rangs de rames » (138) (30).

Plusieurs d'entre elles sont chargées de valeurs subjectives. Parfois l'image communique une impression ressentie par l'un des personnages :

« Mâtho tira la lampe... Elle dormait... Les anneaux de sa chevelure se répandaient autour d'elle si abondamment qu'elle paraissait couchée sur des plumes noires » (104) (31).

Parfois, c'est une impression générale à communiquer au lecteur (32). Il en est ainsi des images de vautours et de cormorans (45, 358, 366), ou d'une salle du temple de Tanit en forme d'œuf (148). Dans un admirable nocturne servant de prélude au chapitre sur Salammbô, on voit la clarté de la lune rayonnant sur les

(30) Les *Notes de Voyage* et la *Correspondance* établissent la source de cette comparaison. Dans une ébauche, Flaubert avait noté : « les barques dans la Cothon, retenues aux pieux par des chaînes comme des dogues ou comme des éléphants de guerre — la proue fait la trompe — et l'habitacle le... (mot illisible) », et il ajoute aussitôt : « comparaison de l'éléphant peu juste, le navire est toujours l'oiseau ». A la page 139, il note que les bateaux amarrés à des pieux « finissaient par des mâchoires de crocodiles ». D'autres images de même inspiration sont : celles de cabanes accrochées contre une falaise comme des nids d'hirondelles (71), de chameaux qui, couchés ou blessés ressemblent à des autruches (autre souvenir du voyage en Egypte) ; des pattes de lions crucifiés, qui, avec leur crinière, font comme les ailes d'un oiseau (34) ; ou une houppe de cheveux blancs formant comme l'aigrette d'un oiseau (144). Un homme chancelle comme un héron blessé (183). Dans les brouillons il y a d'autres images où un homme baissé et hissé par une corde est un oiseau ; des soldats qu'on extermine sont des grues, des autruches ; des mourants se tiennent penchés comme des oiseaux blessés s'appuyant sur une aile, image qui rappelle la chanson des captifs.

(31) En allant à la tente, Salammbô portera une « seconde tunique brodée en plumes d'oiseau » (248). On se souvient des « plumes de colibris » dans *Madame Bovary*, image qui peut être comparée à celle-ci.

(32) D'après les brouillons, Carthage « planait comme un grand oiseau depuis l'Inde ».

boules de verre, sur les toits des temples, mais plus bas on aperçoit des masses sombres, et le tout est fixé par deux lignes symbolisant le destin de Salammbô : « des filets de pêcheurs s'étendaient d'une maison à l'autre, comme de gigantesques chauves-souris déployant leurs ailes » (55) (33).

Les lignes que voici révèlent la sympathie de l'auteur et suggèrent l'état des captifs :

« Tout à coup ils entendirent un chant plaintif, un chant fort et doux, qui s'abaissait et remontait dans les airs comme le battement d'ailes d'un oiseau blessé. C'était la voix des esclaves » (7) (34).

Par contre l'attitude de Flaubert envers les chefs civils carthaginois, qui ne sont pour lui que des « bourgeois » glorifiés, paraît fréquemment, et les deux images suivantes peuvent être comparées, l'une décrivant Hamilcar vu par les yeux impressionnés de Spendius, l'autre l'indignation hypocrite des « Riches », lorsque Hamilcar les cingle à cause de leur lâcheté :

« Je l'ai vu passer dans son grand manteau rouge, les bras levés plus haut que la poussière, comme un aigle qui volait aux flancs des cohortes. J'ai senti dans le cœur comme le froid d'une épée » (210).

« Ils se battaient la cuisse droite, pour marquer leur scandale, et les manches de leurs robes se levaient comme de grandes ailes d'oiseaux effarouchés » (154-155).

A cette image s'en rattache une autre encore plus révélatrice :

« ...ils (les Riches) faisaient monter leurs lits sur la haute terrasse... ; et, d'en bas on les apercevait attablés dans les airs... — tous forts et gras, à moitié nus, heureux, riant et mangeant en plein azur, comme de gros requins qui s'ébattent dans la mer » (119).

Cet exemple nous amène à rappeler les robes de Salammbô imitant les écailles des poissons et la nacre (14, 406). Il faut mentionner aussi le passage où l'on voit des caleçons faisant avec leurs plis transversaux « comme les deux valves d'une coquille » (121), et des armes formant dans la houle d'une bataille des écailles d'airain (203) ; des boucliers tenus sur la tête des soldats qui s'avancent semblent « un assemblage de grandes tortues » (324 ; cf. N. V., II, 337) ; un barbare pris dans un filet de pêcheur

(33) Dans un brouillon, Flaubert parle des « troglodytes qui criaient comme des chauves-souris ».

(34) On a vu une image semblable appliquée à une chanson d'Emma (Bov., 354) et de lointaines origines dans les œuvres de jeunesse. On la retrouvera dans *l'Education sentimentale*, dans une image de forme.

se débat comme un poisson (325) ; enfin, Hannon, suffète qui s'était battu en mer, écume et est encore couché à terre, « comme un monstre marin que l'on égorge sur un rivage » (385).

Ce dernier groupe nous conduit à étudier les intéressantes et nombreuses images inspirées par l'eau et appliquées au monde extérieur. De celles que nous avons considérées, vingt et une s'appliquent à l'homme et sont les meilleures, douze se rapportent à la nature, et quatre aux produits de l'industrie humaine. Une relation étroite s'établit entre ces images et dix-sept autres comparaisons où il est question de bateaux, deux autres où il s'agit de marins ; de plus, la moitié des images d'eau sont fournies par la mer, et toutes celles qui sont longuement développées font partie de ce groupe ; la plupart des autres s'appliquent à Salammbô, ou représentent le symbolisme religieux de ce livre, comme on l'a déjà vu. Enfin presque toutes les métaphores suggérées par la mer servent à décrire des batailles ; et un tel procédé est spécialement approprié, puisque la plupart des combats se livrent près de la mer sur laquelle règne Tanit, et puisque cette œuvre est l'histoire de Carthage, puissance maritime ballottée par sa destinée incertaine :

« Galère ancrée sur le sable libyque, elle s'y maintenait à force de travail » (117).

Il en résulte que, dans ce roman où aucune action n'a lieu sur mer, cependant on est incessamment conscient de sa présence.

Les images les plus importantes de ce groupe, outre celles se rapportant aux passages religieux et aux scènes d'amour déjà traités, ou aux foules en mouvement, doivent être étudiées tout d'abord. On y verra à quel point Flaubert cherche, dans des images de forme suggérant le mouvement, à donner l'impression d'une communion intime entre terre et mer. Les deux dernières sont des souvenirs du voyage en Orient :

« Les enceintes des trois vieux quartiers... se levaient çà et là, comme de grands écueils... et des rues passaient dans leurs ouvertures béantes, comme des fleuves sous des ponts » (67-68).

« Les cyprès pyramidaux... se balançaient, et faisaient un murmure comme les flots réguliers qui battaient lentement le long du môle, au bas des remparts » (56) (35).

« Des tas de sable semblaient de grandes vagues blondes arrêtées, la mer... plate comme un dallage de lapis-lazuli » (124).

(35) Voir aussi « cascades., laes., tourbillons » (352) ; laes de verdure (67).

« Une masse d'ombre énorme... semblait contenir de vagues amoncellements, pareils aux flots d'un océan noir pétrifié » (20-21) (36).

Les images traduisant les divers aspects de la guerre et qui fournissent le plus grand nombre des exemples du groupe dont nous nous occupons, sont de beaucoup les plus intéressantes (37), quoique, naturellement, un certain nombre d'entre elles soient banales (38).

Le groupe d'images suivant pourrait, en quelque sorte, se rapporter à l'homme plutôt qu'à l'eau, mais il a sa place ici à cause de son contexte. La première image nous montre Hamilcar, héros hautain de batailles navales, revenant d'exil en trirème et acclamé par la populace ; la seconde décrit son « Chef des navires » ; dans la troisième, les chefs barbares, venus d'outre-mer, meurent sur la croix, face à la mer :

« Il ne répondait pas, comme si la clameur de l'océan et des batailles l'eût complètement assourdi » (139).

« Des flocons blancs descendaient jusqu'à ses hanches, comme si l'écume des tempêtes lui était restée sur la barbe » (167).

« Tout leur paraissait tourner... et le bruit de la bataille leur arrivait vaguement, comme le bruit de la mer à des naufragés qui meurent dans la mâture d'un navire » (386).

Le groupe d'images le plus important se rattache directement aux batailles elles-mêmes, et généralement, ce sont des masses, non des individus, qui sont caractérisés, les comparaisons suggérées par la mer convenant très bien en pareil cas :

(36) On a vu de nombreuses comparaisons semblables dans les *Notes de Voyage* ou la *Tentation*, ou dans le récit du voyage en Bretagne. Voir, dans le voyage en Tunisie, N. V., II, pp. 325, 340, 341.

(37) Voici quelques-unes des vingt-quatre images que nous avons trouvées dans les brouillons et que Flaubert supprima en partie : quatre lignes de soldats luttant autour d'une butte, forment des courant contraires dans un torrent ; des cuirasses se heurtent comme des flots ; Mâtho est inébranlable comme un roc parmi les flots ; des hommes tombent sur l'ennemi à grands flots ; une ruée de soldats devient un flot immense, et l'armée carthaginoise risque de disparaître comme du sable sous cette inondation, image répétée ailleurs dans une autre situation ; des oliviers noircis par le feu deviennent de gigantesques madrépores dans cet océan constamment agité ; et la cavalerie se précipitant est comme une immense vague d'or qui déferle. Presque toutes les autres images sont des évocations de vagues, de flots, de tourbillons, mais il y en a aussi de cascades, de ruisseaux, etc.

(38) Sur le champ de bataille il y a « des mares de sang » (204, 278) ; « les dards couraient en ruisseau » (309) ; « les pierres se heurtaient, et faisaient comme une large pluie... Des flèches jaillissaient » (325) ; pendant qu'il prend son bain, Hannon fait décapiter trois Barbares en sa présence, et « les trois corps... ruisselaient à gros bouillons comme trois fontaines » (135: cf. « biche... torrent », 227). L'expression « houle » ou « flot » est fréquemment employée (cf. 12, 227, 230).

« Mâtho... ferma les yeux, et ouvrant les bras, comme un homme du haut d'un promontoire qui se jette à la mer, il se lança dans les piques » (399).

« Les Carthaginois... refluaient et de triomphantes clameurs s'élevant au loin avaient l'air de les pousser comme des épaves dans une tempête » (397).

« C'était comme un ouragan tourbillonnant autour de lui... Ailleurs... on aurait dit des courants qui s'entre-croisaient » (272).

« Une houle continuelle agitait cette multitude. Des dromadaires tout barbouillés de goudron comme des navires, renversaient les femmes » (299).

« Mâtho cria un commandement ; tous les boucliers se rabattirent sur les casques ; il sauta dessus ; et tout en brandissant la terrible hache, il courait sur les boucliers, pareils à des vagues de bronze, comme un dieu marin sur des flots » (328).

« Le sol bouleversé avait des ondulations comme la mer, et les tentes, avec leurs voiles en lambeaux, semblaient de vagues navires à demi perdus dans les écueils » (277-278).

« On aurait dit un océan où bondissaient des aigrettes rouges avec des écailles d'airain, tandis que les clairs boucliers se roulaient comme une écume d'argent. Quelquefois, d'un bout à l'autre, de larges courants descendaient, puis ils remontaient... Les Barbares se ruèrent en foule compacte ; les éléphants se jetèrent au milieu, impétueusement. Les éperons de leur poitrail, comme des proues de navires, fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros bouillons... Avec leurs défenses, ils les éventraient, les lançaient en l'air, et de longues entrailles pendaient à leurs crocs d'ivoire comme des paquets de cordages à des mâts » (203-205) (39).

(39) La notation de la proue et des bouillons qui refluent dans cette intéressante série d'images avec leur fusion de lumière, de mouvement et de forme autour de l'idée d'un océan en furie et d'un vaisseau battu par l'orage, a été cité par Remy de Gourmont comme un exemple parfait de « cette capacité de mensonge » qui constitue pour lui la grande supériorité en description de l'artiste moderne sur Homère et les Anciens : « Flaubert n'amalgame si bien les deux images (éléphants et cohortes, navires et flots) que parce qu'il les a vus d'un seul regard. Ce qu'il nous donne, ce ne sont pas deux dessins symétriquement superposables, mais la confusion, visuellement absurde et artistiquement admirable, d'une sensation double et trouble » (*Le Problème du style*, Mercure de France, 11^e édition, p. 89). La remarque de Gourmont aurait eu encore plus de force, s'il avait noté les deux images préparatoires de la page précédente et l'image qui fait suite.

Les autres groupes se rattachant au monde de la nature présentent, naturellement, beaucoup d'images intéressantes, mais les métaphorismes sont si nombreux dans *Salammbô*, qu'il a semblé préférable de limiter l'étude détaillée des images fournies par la nature à celles qui se rapportent au ciel, aux animaux, à l'eau. La seule autre source d'images appartenant à ce groupe général qui requière une attention inaccoutumée, est celle des fruits. La bouche de Salammbô est « rose comme une grenade entr'ouverte » (14, cf. 266), ce qui est une expression biblique. Sous la tente, Mâtho-Adam éprouve une curiosité indomptable, et, « comme un enfant qui porte la main sur un fruit inconnu, tout en tremblant, du bout de son doigt, il la touche légèrement sur le haut de sa poitrine », cf. les images de fruits dans *Madame Bovary* (259-260) ; des membres des Barbares crucifiés « du sang tombait par grosses

La relation intime qui existe entre les images empruntées à l'eau et celles fournies par les constructions navales, a déjà été remarquée dans quelques-unes des descriptions de bataille. D'autres exemples peuvent être donnés ici. Tandis qu'ils émigrent vers l'intérieur des terres, les Barbares se rappellent la mer : « les socs de charrues pareils à des ancres de navires » (30), « un énorme rocher pareil à la proue d'un vaisseau » (33). Des visions semblables leur reviennent dans leur ivresse, quand « les tables semblaient osciller comme des navires » (12), ou quand leur monstrueuse « hélopole » à neuf étages glissant sur la pente détrempeée d'eau « commença doucement à osciller

gouttes, lentement, comme des branches d'un arbre tombent des fruits mûrs » (386) ; un peu de symbolisme qui révèle aussi les sympathies latentes de l'auteur pour ces victimes de la mercenaire Carthage. Les femmes qui suivent le camp sont aussi caractérisées par les fruits de leurs pays, « brunes comme des dattes mûres, verdâtres comme des olives, jaunes comme des oranges » (74). Des nègres sales semblent des mûres roulées dans la poussière (297). Voir aussi « écrasé... raisins » (50) ; « ongle rouge... fruit » (245). La seule image intéressante de fleurs est la comparaison de la forme du lampadaire dans la tente de Mâtho à celle d'« un lotus » (258). Par contre, celles interprétant des faits psychologiques sont intéressantes et proportionnellement très fréquentes. En regardant les lotus entourant une fontaine du temple de Tanit, Mâtho songe à Salammbô : « Elle se confondait avec la Déesse elle-même, et son amour s'en dégageait plus fort, comme les grands lotus qui s'épanouissaient sur la profondeur des eaux » (95), ce qui donne une espèce de symbolisme au lampadaire de Mâtho. Toutefois cette image n'est pas bien claire. Si dans la vie de Schahabarim Salammbô est « comme une fleur dans la fente d'un sépulcre » (238, cf. 62), Narr'Havas exprime à Salammbô ses desirs en les comparant « à des fleurs qui languissent après la pluie, à des voyageurs perdus qui attendent le jour. Il lui dit encore qu'elle était plus belle que la lune, meilleure que le vent du matin et que le visage de l'hôte » (380), période d'une inspiration franchement biblique, mais dont la construction, commençant par un groupe de deux membres pour finir par un groupe ternaire, représente bien le style oratoire de Flaubert. La fille de Barca, éprouvant d'étranges sensations, voudrait se dissoudre dans la prière comme une fleur dans du vin (60), ou « dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres », autre disposition ternaire (60). Parmi les images des arbres, une ou deux seulement ont une valeur spéciale : les fumées des encensoirs prennent des formes d'arbres (346), et le viril Mâtho, dans la scène de la tente, « levait ses bras où des veines s'entre-croisaient comme des lierres sur des branches d'arbre » (263). Voir aussi 167, 237, 255. La plupart des images empruntées à la végétation sont des comparaisons entre des lances et des tiges de blé ou des brins d'herbe, entre le soldat et un farouche moissonneur représentant ainsi cette « amélioration » poétique que l'on trouve si souvent chez Homère : « Puis les lances apparurent comme de hauts brins d'herbe... Des Grecs chantaient... » ; « avec ma lance et mon épée, je laboure et je moissonne... » (29) ; cf. « lances... gerbes de maïs » (115) ; « lances... bordure d'épis » (317) ; dans un brouillon on lit « lances... blés mûrs sous un grand vent » (Ms. 126) ; sur la croix, Zarxas, « si vigoureux autrefois, penchait comme un roseau brisé » (386) ; voir aussi « moisissure » (162).

Parmi les images où la terre fournit l'un des termes de la comparaison, et qui sont en relation avec les images de moisson mentionnées ci-dessus, il faut citer la suivante : « Carthage... les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient tes moissons » (16). La plupart des autres images de ce groupe

comme un navire » (330) (40). Les habitations du bord de la mer ont des toits « en forme de chaloupe » (296) (41). Les deux armées ennemies se heurtent : « Puis un terrible choc éclata, pareil au craquement de deux flottes qui s'abordent » (394).

Presque toutes les autres images de constructions sont suggérées par des statues, des colonnes, des amphithéâtres et d'autres formes architecturales bien appropriées à cette période. Douze

sont des métaphores de pierres, de pierres précieuses, de métal, ou de formations minérales. Les visages rasés des Grecs sont justement qualifiés « plus blanches que des marbres » (4-5), et la face lépreuse d'Hannon est « si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpure de marbre » (44). On trouve encore d'autres images de pierres, pp. 263, 369; de pierres précieuses, pp. 21, 55, 103, 155, 246, 293; de minéraux et de métaux, pp. 44, 45, 9, 56, 128, 155, 196, 251, 92; différentes images se rapportant à l'idée de terre : « caverneuse » (344); « crevasse » (394); « montagne » (329, 401); « poussière d'argent » (176).

Les images de feu et de vent sont aussi très propres à peindre les scènes de colère et de bataille : au festin des premières pages, les feux à rôtir les bœufs font penser aux feux d'un champ de bataille « quand on brûle les morts » (3-4); et l'image, bien que déplaisante, a une valeur prémonitoire et aide à fixer la couleur du roman. Voir aussi les images de feu, pp. 68, 236, 263, 374, 155. Le mouvement des troupes évoluant rapidement au bord de la mer évoque la comparaison suivante : « Ils s'avançaient ensuite comme des tourbillons de sable soulevés par le vent » (296-297); cf. d'autres images de vent, pp. 272, 381. La tendance à réduire les objets à des formes géométriques, que l'auteur réaliste de *Salammbô* partageait avec Hugo, est très visible dans l'œuvre présente où des foules, des phénomènes naturels, des produits de l'activité humaine, affectent la forme de figures quadrangulaires, de cônes (201); de pyramides (325, 350, 398); d'arcs (44); de delta (59); de disque et de masses orbiculaires (88, 222), etc. La fréquence des images de ce groupe est au-dessus de la moyenne.

Les images de mouvement employées pour communiquer une impression de forme sont rares, mais un exemple se présente à la page 62 : « Son long corps maigre flottait dans sa robe de lin ».

Il y a quelques images de couleur se rapportant au lait, au vin : des monceaux de pierres précieuses forment des « éclaboussures de lait » (176); et ici et là des images telles que « une lumière laiteuse » (103).

Voir les images où il est question de vin, pp. 105, 176, 248.

On retrouve p. 33 une impression notée par le voyageur aux Pyrénées et à Carthage, et par l'auteur de *Madame Bovary* : « ...les montagnes qui semblaient boucher l'horizon. à mesure que l'on approchait d'elles, se déplaçaient comme en glissant » (33; cf. *Ch. Gr.*, 387; *N. V.*, II, 332; *Bov.*, 227).

(40) Flaubert est moins heureux lorsqu'il compare l'hélopole qui monte la pente à « une montagne qui se fût élevée sur une autre » (329).

(41) Nous avons relevé dans les brouillons douze images de navires que Flaubert a supprimées ou transformées par la suite. Les éléphants ont « des noms comme des navires »; le dromadaire de Spendius se balance comme un navire; autre souvenir de voyage : deux lignes de soldats se heurtent comme des proues de navires; semblable à un vaisseau d'abordage, la tour construite par les Barbares tente de s'attacher à la muraille de la ville; une armée reflue en tourbillon, « les tentes disparaissaient comme des navires qui sombrent, et l'on n'avait pas le temps de voir leurs débris perdus dans la houle »; une arche trop pleine d'hommes les rejette comme un navire qui sombre; la litière de Hannon est balancée dans la foule comme une barque sur la mer, ce qui dans le texte imprimé est légèrement transformé et déve-
loppé pour se terminer par la notation : « tout à coup sombra » (129),

d'entre elles se rapportent à l'homme, cinq à la nature, onze à des objets. Dans tout ce groupe on retrouve de fréquents souvenirs des voyages de Flaubert.

Des Barbares avec leurs corps peints « ressemblaient à des statues de corail » (3) ; les Carthaginois ont des « nez recourbés comme ceux des colosses assyriens » (148) ; Hannon donne l'impression d'une « grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre » (45) (42) ; les corps des mercenaires crucifiés sur les tombes de Carthage sont « autant de statues rouges » (216) ; des prêtresses de Tanit, sur les murs de la cité sont « accoudées plus immobiles que des sphinx » (35), ou, dormant, elles semblent « des idoles couchées par terre » (94-95) ; un rocher qui se dresse est « pareil au piédestal de quelque colosse disparu » (33) (43) ; la lune, allongeant une ombre obliquement, fait d'une sentinelle « un obélisque qui marchait » (301), ce qui est un souvenir de voyage, et la nuit, après la bataille, le long des rues escarpées de Carthage, « les maisons apparaissaient vaguement, comme les gradins d'un amphithéâtre en ruines » (331) (44). Giscon sera plus tard torturé, et la caisse d'argent qu'il fait venir pour payer les mercenaires est « plus haute qu'un catafalque » (78) ; le « défilé de la Hache », où les Barbares enfermés agonisent, a la forme, et éveille surtout l'idée d'une hache, mais aussi celle d'un sinistre hippodrome (361), et l'un de ses murs forme « les gradins d'un immense escalier en ruines » (369). Des troncs d'arbres peints dans les jardins du redoutable Hamilcar sont des « colonnes sanglantes » (11), tandis que « l'avenue de cyprès faisait comme une double colonnade d'obélisques verts » (2) (45).

(42) « De cire » dans les premiers brouillons.

(43) Dans les notes de voyage, il avait observé un « rocher comme le piédestal d'un colosse disparu » (N. V., II, 335).

(44) Voir « cirque » (N. V., II, 299, 311, 322), « hippodrome » (*ibid.*, 331), « ruines » (327), « tombeau » (335). Toutes ces images, notées dans le voyage en Tunisie, s'appliquent aux montagnes.

(45) Cf. *Bov.*, 63. Voir aussi « écueils » (68) ; « pyramide » (331) ; « édifices » (231) ; « rempart » (359) ; « couloir » (34) ; « dallage » (124), et l'image suivante, seule représentante du groupe subjectif : « Laisse aller ta colère comme un char qui s'emporte » (70).

Dans les brouillons, l'acropole de Carthage se dresse telle qu'un colosse sur son piédestal de cent vingt coudées (Ms. 133) ; les palais des grands sont bâtis en pyramides ou par assises, comme des bûchers funèbres ; dans la scène où les Barbares se sentent sous l'influence voluptueuse de la campagne carthaginoise, dominée par Tanit, Flaubert avait d'abord indiqué non seulement des montagnes en forme de croissant ou de seins, mais aussi que la plaine était, avec les pentes qui l'entouraient, « comme un immense hippodrome tout bordé de montagnes... qui apparaissaient les unes derrière les autres, s'épataient sur de larges bases, élevaient leurs pics aigus ou se rejoignaient par des pans abrupts pareils à d'énormes architraves obliquement (dérout-

La plupart de ces images donnent non seulement une impression de forme mais aussi, comme d'habitude chez Flaubert, des réactions émotives des personnages ou une suggestion historique. C'est ce qui apparaît clairement dans le premier des passages suivants, qui renferme le gros impressionnisme des œuvres de jeunesse ; dans les autres, on est porté à voir non seulement l'attitude des personnages, mais aussi celle de l'auteur, dont l'antipathie pour Hannon est aussi nettement suggérée que sa sympathie pour les mercenaires vaincus, qui reçoivent l'ordre de s'entre-tuer :

« Le temple de Moloch était bâti au pied d'une gorge escarpée, dans un endroit sinistre. On n'apercevait d'en bas que de hautes murailles montant indéfiniment, telles que les parois d'un monstrueux tombeau (46). La nuit était sombre, un brouillard grisâtre semblait peser sur la mer. Elle battait contre la falaise avec un bruit de râles et de sanglots ; et des ombres peu à peu s'évanouissaient comme si elles eussent passé à travers les murs... Sur les dalles, de place en place, étaient accroupis, comme des sphinx, des lions énormes, symboles vivants du Soleil dévorateur » (146-147).

« Hannon... posa ses pieds par terre... On aurait dit quelque grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre, car une lèpre pâle... lui donnait l'apparence d'une chose inerte » (45).

« Hannon dénonça l'indignité d'un tel outrage... et des pleurs coulaient sur sa face comme une pluie d'hiver sur une muraille en ruine » (153).

« Ils retirèrent leurs cuirasses pour que la pointe des glaives s'enfonçât plus vite. Alors parurent les marques des grands coups qu'ils avaient reçus pour Carthage ; on aurait dit des inscriptions sur des colonnes » (377).

En résumé nous avons compté vingt images empruntées aux constructions et appliquées aux produits de l'activité humaine, quatorze appliquées à l'homme, et sept appliquées à la nature.

lées ?) », ce qui est un autre souvenir de voyage. L'image, faussant la couleur tendre du passage, est sacrifiée (voir pp. 36-37). Ailleurs des sentinelles font avec leurs cuirasses comme des colonnes d'or (Ms. 110, voir p. 116). Mâtho se charge d'amulettes comme une idole (Ms. 37, voir p. 39). Ailleurs il est question de Salammbô ou de son père, immobile comme une statue, etc. Il y a aussi quelques curieuses images interprétant les abstractions psychologiques, que Flaubert a supprimées et avec raison, car pour la plupart elles auraient faussé la psychologie assez simple des personnages. Spendius, qui n'est point sentimental, reproche à Mâtho de ne pas avoir embrassé Salammbô lors de la prise du voile : « elle serait pour toi comme une autre. Le désir est un piédestal, quand nous sommes montés dessus tous les colosses sont à notre taille ». Le coffre qui contient la paye des mercenaires est comme une cuve d'ivresse d'où sortent des émanations de vendanges.

(46) En Tunisie il note : « Montagne en forme de tombeau » (335).

Tandis que les images fournies par les objets manufacturés et les vêtements ont, comme il est naturel, une fréquence relativement faible et présentent un développement peu intéressant, leur étude offre quelque intérêt en constituant une preuve rigoureuse du soin apporté dans le choix des expressions figurées. On a vu que dans les trois versions de la *Tentation de Saint Antoine*, Flaubert utilisa trop souvent des images d'objets manufacturés qui, en apparence n'étaient pas appropriées. Dans *Salammbô*, ce groupe offre au point de vue de l'application une répartition égale, douze images s'appliquant à l'homme, douze autres aux produits de l'activité humaine, et douze encore à la nature. Les couronnes fournissent trois de ces images, les articles domestiques dix, les outils trois, les armes huit, la vie maritime deux. La justesse purement extérieure est responsable de la plupart des exemples suivants :

Une place d'eau est « ronde comme une coupe » (140) ; des places blanches de sel sur la lagune miroitent comme des plats d'argent (196) ; plus loin on trouve cette comparaison : « une grosse chaîne de corps humains » (325) ; la lune « frôle la cime des monts comme la roue d'un char » (59) ; les Barbares agonisants voient tout « tourner, tel qu'une immense roue » (386) ; des sections de vélites se rapprochant font « comme les branches d'un compas qui se referme » (394) (47) ; des clous sont « plus serrés que les crins d'une brosse » (361) ; de long sabres sont « dentelés comme des scies » (298).

Le trois ou quatre dernières images peuvent paraître légèrement en contradiction avec l'esprit de l'œuvre, mais elles ne constituent pas des anachronismes, comme ceux qui ont été remarqués dans les premières versions de la *Tentation*.

Une image fait le pendant de la fameuse comparaison du navire citée plus haut :

« Les éléphants entrèrent dans cette masse d'hommes ; et les éperons de leur poitrail la divisaient, les lances de leurs défenses la retournaient comme des socs de charrues... les chairs humaines faisaient des taches blanches... ; les horribles animaux, passant au milieu de tout cela, creusaient des sillons noirs » (374).

(47) Dans les brouillons, au lieu de compas, Flaubert avait écrit « tenailles » ; il y a des rubans de boucliers, des nids de cigognes en forme de grands vases oubliés ; des lignes irrégulières de rues qui, vues de haut, semblent les fragments d'un immense filet déchiré, etc. Evidemment ces images n'auraient rien ajouté au roman.

La plupart des images d'armes sont employées dans les scènes de bataille, ou sont appliquées à des soldats dont les membres nus sont effrayants comme des machines de guerre (27), ou qui passent comme des flèches. Le regard d'Hamilcar est comme le froid d'une épée (210), ou plus froid et plus lourd que la hache d'un bourreau (338). Des cintres en chêne sont pareils à d'énormes boucliers (306), de même des citernes remplies semblent à l'aube « des boucliers d'argent » (21). Des tiges, brûlant, s'envoient comme des flèches (267) ; « les faux des chars, tous rangés en demi-cercle, semblaient un cimetière d'argent » (317).

Dans un autre passage, Hamilcar lance des reproches sanglants aux « Anciens » : « Il levait les bras, et les rayons du candélabre qui brûlait derrière lui passaient entre ses doigts comme des javelots d'or » (155) (48).

Deux autres images renferment une subjectivité prononcée, Hamilcar regarde Carthage d'en haut et « la ville descendait en se creusant par une courbe longue, avec ses coupoles, ses temples, ses toits d'or, ses maisons, ses touffes de palmiers... et les remparts faisaient comme la gigantesque bordure de cette corne d'abondance qui s'épanchait vers lui » (142-143). Et dans la scène de la tente, l'intensité lyrique du moment pour le Samson barbare est ainsi exprimée : « Il frémissait comme une harpe dont les cordes vont éclater » (264) (49). Il y a des exemples d'un choix d'image en harmonie avec la profession d'un personnage, celle d'une lampe de sépulcre (62 ; cf. 237-8), ou celle-ci : « Le chef-des-odeurs-suaves est pâle et long comme un flambeau de cire » (178).

Il n'est pas nécessaire de s'arrêter à considérer les images de vêtements qui sont relativement peu intéressantes, il suffit de remarquer qu'elles sont strictement appropriées à la couleur du roman (50).

(48) Dans les brouillons, il y a d'autres images encore : des éperons de trirèmes sont comparés à des glaives ; des corbeaux autour des cadavres sont comme des étendards appelant au carnage ; des toits ont la forme de boucliers ; des morts sont tordus comme des ares. Dans le livre, il n'y a que deux images d'objets manufacturés appliqués au monde intérieur, dont une seule intéressante : « les gouverneurs étaient estimés comme des pressoirs d'après la quantité qu'ils faisaient rendre » (114).

(49) Dans les brouillons, on trouve les notations suivantes : « la corde humaine trop tendue se détend, ils pleurent » ; « et mon courage se détend sous les pleurs, comme la corde d'un arc qui est trempé par la pluie » ; « sa voix tour à tour comme une cymbale et comme une flûte ». Cette corde humaine, on l'a déjà vue dans *Par les Champs et par les Grèves* (131, 287), et dans *Madame Bovary* (440, cf. 309).

(50) Voir « peau... haillons » (50) ; « déchirures » (252, 249, 272) ; « ceinture d'écume » (21) ; « pluie... écharpe » (36) ; « peau grisâtre... haillons »

Les images où l'homme sert de point de comparaison ont une fréquence au-dessous de la moyenne dans cette œuvre profondément empreinte d'un esprit de « dépersonnification » ; ces images sont en très grande partie appliquées à l'homme (51) et une bonne proportion d'entre elles sont empruntées aux différents aspects pathologiques, au sang, à la souffrance physique, à la mort, à des momies, des fantômes.

Après la grisaille de *Madame Bovary*, Flaubert ressent le besoin de soulager son tempérament sanguin, et la profusion de sang versé dans *Salammbô* en est le résultat. On a vu ailleurs les images de sang, associées presque toujours au culte de Moloch.

On peut mentionner un certain nombre d'autres images de signification lugubre. Le prêtre annonce à *Salammbô* qu'elle doit recouvrir le voile sacré :

« Elle s'affaissa sur l'escabeau d'ébène ; et elle restait les bras allongés entre ses genoux, avec un frisson de tous ses membres, comme une victime au pied de l'autel quand elle attend le coup de massue » (240).

Autre part *Salammbô* est pâle comme une morte (235). Malade d'amour comme Tristan, Mâtho reste « dans une invincible torpeur, comme ceux qui ont pris autrefois quelque breuvage dont ils doivent mourir » (38). Sous les malédictions de *Salammbô*, il « poussa un cri comme à la blessure d'une épée » (107) ; la mémoire de la vierge cathaginoise le hante, il est « mélancolique comme un augure » et « comme un enfant épouvanté par un fantôme » (39) ; après avoir tâché de se distraire avec les servantes de la déesse, « il descendit la colline en sanglotant, comme ceux qui s'en reviennent des funérailles (42). « Il était jaloux de cette carthage enfermant *Salammbô*, comme de quelqu'un qui l'aurait possédée » (70).

Pour les Barbares impressionnables, chaque « Ancien », mystérieusement posté, çà et là, sur les remparts est « vague comme un fantôme et immobile comme les pierres » (27), et les jambes du lépreux Hannon sont couvertes avec « des bandelettes, comme autour d'une momie » (44) (52), les machines de siège brûlées sont « comme des squelettes de géant » (208).

(336) ; « tourbillons de sable... grands lambeaux » (198) ; « la lune qui semble un voile » (266).

(51) Quarante-trois, contre sept décrivant la nature, et quatre personnifiant les choses.

(52) Voir aussi « naufragés » (386) ; « moribond » (264) ; « râle » (146) ; « fugitifs... ombres » (279) ; « fantôme » (49, 257) ; « pleu-

Bien que l'expression de carnage et de brutalité soit elle-même brutale dans *Salammbô*, parfois des litotes poétiques sont efficacement employées, à la manière homérique, dans des images des activités humaines aussi bien que dans les images d'eau déjà observées. Les adversaires dans un combat acharné sont comparés à des lutteurs » (325) ; « quarante-trois Samnites, tout un printemps sacré, s'entr'égorgent comme des gladiateurs » (281). Mâtho courant sur les boucliers de ses soldats, est un dieu marin (328) ; Zarxas debout sur les épaules de ses amis et défiant l'ennemi est comparé à un bateleur (81) ; mais ce sont avant tout les images suivantes qui constituent l'intérêt de ce groupe :

« Parfois deux hommes s'arrêtaient tout sanglants, et... leurs longs cheveux... pendaient comme s'ils fussent sortis d'un bain de pourpre » (377-378).

« Les Barbares... se précipitèrent en tumulte sur les prisonniers carthageois. On les rangea par terre..., et on laissa les femmes entrer. Voulant profiter du peu de temps qu'on leur donnait, elles couraient de l'un à l'autre ; puis inclinées sur ces pauvres corps, elles les frappaient à tour de bras comme des lavandières qui battent des linges... Les hommes y vinrent ensuite... le sang coulait et ils se réjouissaient comme font les vengeurs autour des cuves fumantes » (282-283).

« ...des Grecs chantaient : Avec ma lance et mon épée, je laboure et je moissonne » (29).

« Mâtho... s'était précipité par la brèche... Comme un émondeur qui coupe des branches de saule, et qui tâche d'en abattre le plus

reuses des funérailles » (338) ; « têtes coupées » (258) ; « un mort, disposé pour le sépulcre » (287). D'autres sont un peu moins lugubres : « aveugle » (377) ; « harceler... mouches » (166) ; « homme ivre » (293) ; « pâtres... cailloux » (327) ; « dévorer » (12) ; « assourdi » (139). En plus d'autres évocations de fantômes noirs, etc., les brouillons comparent le physique des prêtres de Moloch à celui des bouchers ou des gladiateurs, les mercenaires embarrassés sur le choix de leur solde à des enfants dans une boutique de jouets. Des lignes de soldats reculent pour mieux frapper, comme un bras d'athlète.

Parmi les images appliquées au domaine psychologique, les brouillons nous apprennent que d'après Schahabarim la vie « c'est comme pour nager, celui qui est le moins chargé vaut le mieux » (image de la *Tentation*) ; que « l'amour fait plaisir et mal comme la menthe qui fait chaud et froid » ; que « les grandes passions, les sensations extrêmes disparaissent par teintes successives comme les, ecchymoses ». Spendius dit à Mâtho : « Ta pensée qui s'attache à ton mal le creuse et l'agrandit comme un poignard dans une blessure, mais pour le guérir ta volonté sera plus puissante que les plantes et tous les Dieux ».

Ces images, comme la plupart des autres supprimées, sont assez justes et ne faussent point la couleur, au contraire ; mais comme elles ne servaient guère que d'ornements, elles ont disparu.

possible afin de gagner plus d'argent, il marchait en fauchant autour de lui les Carthaginois » (328) (53).

Des considérations d'ordre ethnique ont déterminé quelques-unes des images. Prenons le cas des Grecs. On a vu que leurs visages sont « plus blancs que le marbre » (4-5). Spendius a coupé l'aqueduc de Carthage et « comme un conducteur de char triomphant aux jeux olympiques, Spendius, éperdu d'orgueil, levait les bras » (303). D'après les brouillons, se trouvant en liberté après son long esclavage, « il sentait le délire de la joie tournoyer comme un chœur de Bacchantes », et il dansa « autour d'une amphore comme un satyre autour d'une nymphe ». Des souvenirs littéraires avaient conduit Flaubert à écrire l'image suivante, évidemment peu à propos ici : « Ils s'avançaient lentement... en marquant le pas comme sur une mesure d'anapeste ».

Finalement, le groupe des personnifications est faible mais intéressant. Naturellement les personnifications formelles des choses célestes et même de toute la nature sont innombrables dans l'ouvrage, mais de peu de conséquence dans une étude des images. Les figures suivantes représentent l'effet que les vaisseaux pourrissants d'Hamilcar, son palais, ou Carthage elle-même, produisent sur l'un ou l'autre des personnages :

« Les trirèmes..., toutes à moitié dépeintes, inertes, pourries, mais pleines d'histoire et exhalant encore la senteur des voyages, comme des soldats qui revoient leur maître, elles semblaient lui dire : « C'est nous ! c'est nous ! et toi aussi tu es vaincu ! » (140).

« Le palais, bâti en marbre numidique... semblait aux soldats, dans son opulence farouche, aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar » (2).

« Alors, lui faisant voir de sa main droite quelques-uns de la populace qui rampaient en dehors du môle, sur le sable, pour chercher des paillettes d'or : « Tiens ! dit-il, la République est comme ces misérables : courbée au bord des océans, elle enfonce dans tous les rivages ses bras avides, et le bruit des flots emplît tellement son oreille qu'elle n'entendrait pas venir par derrière le talon d'un maître » (22) (54).

(53) Flaubert ajoute cette image au crayon dans un des derniers manuscrits. Un brouillon indique que notre héros se délectait dans la bataille comme à un grand festin, après avoir dit : « comme un poulain dans l'herbe jouissant de donner des coups ».

A ces exemples de litotes symboliques appliquées à la guerre, se rattachent plusieurs images des moissons et des champs de grain, ainsi que celle du sang qui tombe d'un crucifié comme d'un fruit mûr, passages déjà examinés.

(54) Flaubert avait aussi décrit Carthage « étendu comme un Titan », image qu'il a estimée trop grandiose pour cette nation « vouée au commerce ». L'occupation de la base de l'isthme par les Barbares est comparée à l'ampu-



On pourrait maintenant essayer de voir dans leur ensemble images et symboles.

Et d'abord, la fréquence des images dans les différents chapitres. En général les écarts de chapitre en chapitre ne sont pas énormes. Les chapitres appelés « Hannon », « En Campagne », et « L'Aqueduc » contiennent à peu près une image par page, c'est-à-dire qu'ils sont d'un tiers au-dessous de la fréquence moyenne du roman, ce qui n'est point étonnant. Ils traitent de manœuvres militaires et de batailles d'assez peu d'importance. Les chapitres « Sicca », « Sous Carthage », « Tanit », « La Bataille de Macar », « Moloch », et « Le Défilé de la Hache », tous importants et, pour nous du moins, intéressants, ont une fréquence normale ou un peu au-dessous, et la narration et la description des foules, etc., en forment en général le sujet. Le premier chapitre, « Le Festin », ainsi que « Hamilcar » et « Le Serpent » sont un peu au-dessus de la moyenne pour le livre. Enfin dans le dernier chapitre, « Mâthô », et surtout dans « Salammbô » et « Sous la Tente », les images abondent exceptionnellement. C'est-à-dire que le premier et le dernier chapitre, où il importait de créer et de laisser une couleur générale et des impressions nettes et fortes dans ce roman exotique, reçoivent une attention spéciale au point de vue métaphorique, tandis que les chapitres où il est question de vastes ensembles saisissants, reçoivent leur part d'attention à peu de choses près ; enfin que l'image abonde exceptionnellement là où il y a besoin de pénétration ou de suggestion psychologique, là où il est question de l'étude des personnages principaux, et spécialement là où, puisqu'il s'agit de Salammbô, et surtout de Salammbô et de Mâthô ensemble, il y a à la fois besoin de préparations et de suggestions multiples, et stimulation de l'imagination de l'auteur. Ajoutons que c'est dans ces mêmes chapitres que le symbole non imagé est extrêmement fréquent, et l'on voit qu'au point de vue de l'image, le piédestal n'est pas tellement « trop grand pour la statue », Salammbô occupant la place d'honneur au contraire.

On voit la trace du Flaubert « rhéteur du Bas-Empire », comme il s'appelle parfois, et disciple d'Homère, dans la distribution des

tation d'un bras de Carthage. On a vu des personnifications du soleil et de la lune. Les images de la lune répandant son âme sur la campagne carthaginoise et versant de ses seins les eaux de la vie, ou jouant le rôle d'un pasteur, ou vagabondant autour du soleil (59, 239), peuvent être rappelées.

images interprétant les sentiments, entre la métaphore et la comparaison. Comme dans *Madame Bovary*, la notation directe sous forme de métaphore est extrêmement rare et la comparaison pure est de beaucoup plus fréquente que dans les autres œuvres. Si l'image qui débute par une notation directe pour continuer en comparaison classique est moins fréquente que dans *Madame Bovary*, toutefois elle est très au-dessus de la moyenne. Par contre, l'inversion métaphorique qui fait qu'on exprime une chose ou une idée d'abord en comparaison pour la continuer sous forme de métaphore, extrêmement fréquente dans *Madame Bovary*, n'existe presque plus dans cette œuvre, comme dans celles qui suivent. C'est-à-dire que Flaubert a sans doute compris ce que ce procédé avait d'artificiel et de peu logique, et a tenu à fondre l'image dans le développement du passage, l'emploi d'un « comme » passant ainsi plus inaperçu, et le mot et l'idée approchant dorénavant d'une identité complexe mais entière. Ajoutons que, si les comparaisons abondent, il y a une différence frappante entre les très nombreuses images longuement développées de *Madame Bovary*, et celles, beaucoup plus courtes et moins détaillées, du roman carthaginois (55).

En comparaison de la répartition moyenne, les images de forme et surtout de mouvement sont assez fréquentes, celles de couleur et de sons assez rares. Cette distribution, sans grands écarts de la moyenne, n'a rien de bien étonnant, lorsqu'on se rappelle l'importance que Flaubert donne aux mouvements des armées, aux gestes et aux attitudes sculpturales des personnages, aux contours et aux formes souvent symboliques des objets et des paysages. Seule la rareté des images de couleur et de lumière pourrait sembler étrange dans cette œuvre où lumière et couleur ruissellent partout. Mais, on l'a vu, beaucoup des notations imagées de couleur et de forme dans les notes de voyage, celles qui constituent l'originalité de Flaubert, ont un air trop moderne pour convenir à un roman de Carthage. Une autre raison semble en être que Flaubert a préféré donner aux couleurs leur nom propre plutôt qu'une forme métaphorique. A Sainte-Beuve il dit que dans *Salammbô* les épithètes sont « positives » :

« Si je mets *bleues* après *pierres*, c'est que *bleues* est le mot juste. croyez-moi, et soyez également persuadé que l'on distingue très bien

(55) Les remarques de ce paragraphe sont basées sur l'étude détaillée des images appliquées au monde intérieur, mais elles sont justes aussi pour celles du monde sensoriel.

la couleur des pierres à la clarté des étoiles. Interrogez là-dessus tous les voyageurs en Orient, ou allez-y voir » (V, 67-68).

Et ces pierres bleues sont typiques d'une infinité de cas où l'auteur, homme qui « aime la couleur par dessus tout », a voulu, évidemment, prodiguer les effets de lumière et d'ombre pour fixer l'attention du lecteur, mais réserver les images pour donner des impressions, pour indiquer des suggestions symboliques. Au point de vue des images du moins, Flaubert répondant aux critiques de Sainte-Beuve n'avait pas tort de dire : « Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite ; toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action » (*Corr.*, III, 337), déclaration, entre parenthèses, de la valeur nettement symbolique de la description telle qu'il la conçoit.

Or prodiguer la couleur et les notations figurées de couleur, ce serait attirer l'attention non sur les hommes mais sur les choses, sur la terre, sur le ciel, grandes sources de descriptions colorées, et l'artiste scrupuleux qu'était Flaubert ne voulait pas que l'on perdît de vue ces grouillements d'hommes (où évidemment c'est le mouvement qui doit dominer), ou les actes et attitudes des protagonistes, puisque ces actes et attitudes deviennent des notations de tempérament, des symboles du fond brutalement mystique. Du reste cette recherche de la notation vraiment utile et imprégnée de subjectivité se voit dans le fait que ce sont les sources rendant le mieux l'esprit du roman, le sang, le ciel, le feu, sources souvent rares qui abondent cette fois, renfermant à elles seules vingt-quatre des soixante-neuf métaphores de couleur et de lumière. Du reste si les images où entre une suggestion de poésie abondent, celles qui sont nettement poétiques sont décidément rares en comparaison de celles du même groupe dans l'*Education sentimentale* et surtout dans *Madame Bovary* (56).

(56) Vingt-sept des images de couleur et de lumière s'appliquent au genre humain (neuf seulement aux femmes). Dans ce groupe, les sources les plus fréquentes sont les fruits (dont cinq images exotiques appliquées à la peau des femmes), le feu (cinq images appliquées aux yeux de Mâtho), et six images de marbres et de pierres précieuses. Quinze des vingt-sept images s'appliquent aux yeux. Trente et une autres images décrivent divers aspects de la nature, et onze des vêtements, des armes, etc. Les images poétiques sont distribuées entre ces différents groupes.

A l'encontre de notes de voyage, les images-épithètes de couleur sont très rares : « moisissure cotonneuse » (233), « couleur vineuse » (105), etc. Ce sont surtout des locutions adverbiales, le plus souvent précisant un verbe tel que rayonner, miroiter, briller, flamboyer, etc., mais aussi bien souvent modifiant une épithète de couleur, « le zaïmph bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil » (99), etc. La notation directe est décidément

Il faut ajouter que, ici comme dans toutes les œuvres de Flaubert, de nombreuses images rendant des impressions de forme se complètent et se précisent par des impressions de couleur et de lumière. Il en est ainsi des flocons blancs qui descendent jusqu'aux hanches du Chef-des-navirès, « comme si l'écume des tempêtes lui était restée sur la barbe » (167), ou des larmes comparées à des globes d'argent (265), ou de la foule des Nègres qui est « comme un nuage à ras du sol » (297) (57).

Le plus souvent, même là où elles jouent un rôle de suggestion, les images de lumière et de couleur sont brèves.

Mâtho va avec le zaïmph à la chambre de Salammbô, autour de laquelle une série de petites lampes derrière des feuilles de talc donnent « une lumière laiteuse » et lui semblent « des rangs de perles fines » (103), et dans la chambre « la lampe faisait vaciller sur les lambris de grandes moires lumineuses » (105). Mâtho voit Salammbô, « l'aube se levait, et une couleur vineuse emplissait les feuilles de talc » (105). Ce sont là de simples notations courtes mais admirablement aptes à représenter le moment. Ajoutons que la tunique que porte Salammbô en allant chez Mâtho est « de couleur vineuse » (248), et que ce sont les perles qui servent de pendants d'oreilles d'où tombent les gouttelettes de parfum aphrodisiaque (259).

Ailleurs, ce sont des « lampes d'un sépulcre » (62), ou « les femmes couleur de dattes... olives... oranges » (74) ; les caroubes qui brillent comme des « boutons de corail » (124) ; des lignes de soldats « toutes ruisselantes de fer » (299) ; les pierres précieuses dans les trésors d'Hamilcar « fulguraient, pareilles à des éclaboussures de lait, à des glaçons bleus, à de la poussière d'argent, et jetaient leur lumière en nappes, en rayons, en étoiles » (176).

En général, les images de ce groupe ne cherchent donc pas l'éclat, elle ne visent pas à distraire l'attention des événements ou des personnages, et sont en moyenne bien moins fortes, moins intéressantes en elles-mêmes, que celles de *Madame Bovary* et de *l'Education sentimentale*.

Les images décrivant les sons, assez rares comme dans *Madame Bovary*, sont d'un intérêt dépassant la moyenne. La poésie n'y

ment rare, mais souvent, comme dans *Madame Bovary*, les « comme » sont remplacés par d'autres expressions. Ces remarques s'appliquent aussi pour les autres sensations, sauf que parmi les images de mouvement l'image-verbe est un peu plus fréquente.

(57) Pareillement, bien entendu, il y a souvent une fusion d'impressions de forme et de mouvement, etc.

prédomine que très rarement, elle n'en colore que le cinquième. Les trois quarts des images des sons s'appliquent à l'homme. Une bonne partie d'entre elles comparent les cris des guerriers, peu susceptibles d'être exprimés poétiquement, à ceux des animaux sauvages, et plusieurs des autres rendent des impressions de douleur. Seules dans ce groupe, les comparaisons avec les flots contiennent un élément marqué de poésie (58).

La proportion des expressions figurées décrivant la forme, la position et les contours des objets est nettement plus grande dans cette œuvre que dans les deux autres grands romans achevés, où elle est près de la moyenne. En écrivant *Salammbô*, comme en voyageant en Tunisie ou en Grèce, Flaubert semble avoir cherché, avec une attention particulière, les attitudes sculpturales ou violentes, et les masses architecturales, le tout baigné de valeurs subjectives se rapportant à l'histoire, à la situation, aux états d'âme.

On a vu que la plupart des images de forme s'appliquant au genre humain (il y en a soixante) sont nettement réalistes, et tirées de l'ordre animal ou des aspects pathologiques de l'homme, sans parler des formes géométriques que prennent les armées en formation de bataille. Encore faut-il compter parmi les évocations poétiques plusieurs comparaisons avec l'eau, le ciel, les monuments et les statues, et si les figures appliquées à l'homme sont fréquentes et peu flatteuses en général, bon nombre de celles qui traduisent les divers aspects de la nature sont passées au lavis du lyrisme pittoresque, de sorte que le groupe d'images de forme a pour l'ensemble plus de la moyenne de développements poétiques (59).

En dehors de l'homme, les groupes qui se trouvent interprétés en images de forme se classent au point de vue de leur fréquence dans l'ordre suivant : les constructions (25 images) ; les armes et outils (22) ; la terre (19) ; les vêtements (8) ; la mer (8) ; les plantes (6) ; le ciel (5) ; le feu (4). C'est grâce surtout aux images

(58) Trente images s'appliquent à l'homme (surtout à sa voix), quatre à la nature, quatre aux instruments de musique. Dans le groupe, il y a quatorze images sur trente-neuf tirées des animaux, dont douze s'appliquent à la voix de l'homme féroce ; dix images tirées de l'homme, dont huit appliquées à l'homme et deux seulement de poétiques ; et sept inspirées par la mer. Les autres sont dispersées.

(59) On aurait cru que les évocations de la beauté de l'héroïne auraient ajouté de nombreuses images poétiques. Mais Flaubert, qui a dit lui-même quelque part qu'il voulait entourer *Salammbô* de voiles mystérieux et vagues, lui consacre à peine dix images, pour la plupart sous forme de comparaisons avec le ciel et la mer.

appliquées à l'homme que la source la plus fréquente est celle des animaux (25 images, auxquelles il faudrait en ajouter treize des oiseaux, cinq des insectes et trois des poissons). Des trente-deux images tirées des constructions, il y a treize comparaisons avec les statues et sept avec les bateaux, et vingt-cinq des images sont partagées au point de vue de leur application, entre des descriptions de l'homme, des constructions, et de la terre.

Du point de vue de la valeur des images de forme et de contour, *Salammbo* tient avec les deux autres grands romans achevés la première place, fait significatif si on l'oppose à la position médiocre des images de couleur qui sont rares, et si on le rapproche de la suprématie de celles encore plus fréquentes, de mouvement, qui sont de beaucoup supérieures à celles de *Madame Bovary* ou de *l'Education sentimentale*, grâce surtout aux descriptions nombreuses de batailles. Les comparaisons de ce dernier groupement sont nettement poétiques, et surtout celles où le souffle épique ou lyrique entre pour une bonne part abondent exceptionnellement. Mettant de côté quarante-cinq exemples divers appliqués aux bêtes, à l'action du vent, aux constructions qui s'écroulent, aux armes et flèches qui se meuvent, il y a vingt-sept images, pour la plupart d'inspiration épique, décrivant le mouvement des masses, et dont treize sont empruntées à la mer ; il y en a vingt-cinq, le plus souvent réalistes, décrivant la démarche des hommes ou des petits groupes d'hommes, presque toutes en comparaisons fournies par les animaux ou les hommes ; enfin il y en a douze indiquant un simple geste, et se rapprochant des attitudes sculpturales déjà mentionnées, sans compter plusieurs cas où l'immobilité d'un être humain est exprimée (de préférence sous forme de rapprochement avec un monument voisin) (60). A force de bien chercher, on trouve à peine une demi-douzaine d'images de mouvement ou de geste appliquées aux femmes, c'est-à-dire à *Salammbo*.

Quant aux autres sens, ce sont les sensations de chaleur et de froid, les parfums de *Salammbo* et surtout ses diverses sensations plutôt sensuelles que mystiques qui y contribuent le plus. Il est à noter que, si les notations directes sont rares dans cette œuvre, toutefois ces sensations de la fille de Barca, type de mystique passionnelle, sont bien souvent non pas comme telle ou telle chose, mais la chose elle-même, un globe de feu, une caresse qui

(60) Voir « anciens... fantôme, immobile... pierres » (27) ; « prêtresses... immobiles... sphinx » (35) ; « immobiles... feuillages de bronze » (82) ; cf. pp. 82, 263, 395, 40.

l'enveloppe, etc. Et cette jeune Carthaginoise ressemble bien au jeune Rouennais de *Novembre*.

Mettant ensemble tous les groupes exprimant les divers aspects du monde objectif, on voit que les images poétiques et les images intermédiaires entre la poésie et le réalisme sont les unes et les autres nettement au-dessus de la moyenne et de celles de *Madame Bovary*. Et comme les images, proportionnellement rares, interprétant les idées et les sentiments, elles tiennent une place très élevée quant à leur valeur, suivant de très près celles du roman normand. Le groupe des mouvements et celui des contours et de la forme, proportionnellement bien plus fréquents que les autres, sont, on l'a vu, ceux qui contiennent le plus grand nombre d'images poétiques, et aussi ceux qui tiennent le tout premier rang au point de vue de leur excellence. C'est-à-dire que, cette fois du moins, il y a une corrélation très étroite entre les trois facteurs.

Passons maintenant aux images interprétant les émotions. Etant donné l'esprit de l'œuvre, le genre d'émotions que les personnages éprouvent, et la nature précise de leur tempérament, il est éminemment juste que les sources les plus exceptionnellement fréquentes parmi ces images soient le feu et les impressions de température, le vent, le ciel, la force, le poids, le toucher, les divers sens, les animaux, les oiseaux et les fleurs. Et en rapprochant ces faits de la distribution des images, bien autrement nombreuses, décrivant le monde objectif, on voit que Flaubert a tenu sa gageure d'être, à bien peu de choses près, en harmonie complète à tous les points de vue avec son sujet, avec les situations, et avec les personnages.

Toutefois, les expressions figurées interprétant le monde intérieur, si elles sont de beaucoup plus rares que celles de tous les autres grands romans, sont de force presque égale à celles de *Madame Bovary*. On pourrait leur en faire reproche même, car souvent parmi ces images, traduisant pour la plupart les pensées et les émotions de Salammbô et de Mâtho, on se demande si ces protagonistes auraient été capables de les avoir exprimées, sinon de les avoir éprouvées, comme on se l'est déjà demandé à mainte occasion en étudiant les rêveries et les élans d'Emma.

Il en est ainsi de Mâtho expliquant à Spendius quel breuvage funeste il a bu dans les yeux de la fille de Barca (40-42), ou sous la tente, exprimant à Salammbô sa passion en un langage qui montre que dans d'autres incarnations il avait dû être Pindare, Sapho, et surtout qu'il devait devenir plus tard Bernardi ou

René (261-266) (61). Le langage de Salammbô, patricienne vaporeuse très instruite en mythologie et cependant clouée par l'idée fixe (V, 58), et dont les croyances religieuses sont imprégnées de matérialisme et de sensualisme, est plus approprié.

Du reste, sauf pour la beauté de l'expression (et après tout il est l'incarnation d'un dieu à ce moment-là), les images de Mâtho rendent très bien cette impression d'halluciné, de possédé, d'ensorcelé, que Flaubert a voulu communiquer. Comme il dit à Sainte-Beuve, « Mâtho rôde comme un fou autour de Carthage. Fou est le mot juste. L'amour tel que le concevaient les anciens n'était-il pas une folie, une malédiction, une maladie envoyée par les dieux ? » (V, 59).

Si les images vagues et flottantes (vapeurs subtiles, brumes, brouillard, songes, etc.) sont plus fréquentes dans cette œuvre que dans toute autre, ce n'est que juste, et il est intéressant de noter qu'en écrivant *Salammbô* Flaubert satisfait aux deux tendances de sa nature, recherche du vague et du précis, du petit et du grand, du rare et du caractéristique, des rythmes qui bercent et des grands éclats (62). Vraiment Maxime Du Camp n'avait pas tout à fait tort de dire que c'est dans ce roman que Flaubert s'est abandonné sans contrainte, qu'il s'est mis tout entier (63). Mais il en est bien ainsi, car Flaubert tout entier, c'est Flaubert homme et artiste sous la direction de celui-ci. Et si, comme le dit Flaubert, « le piédestal est trop grand pour la statue » (V, 69), si Carthage et les Mercenaires et leurs luttes font oublier souvent Salammbô, c'est que Salammbô et Mâtho sont des êtres vivants, mais comme le sont les héros à demi mythologiques des vieilles épopées, ou comme Tristan et Yseult. De plus, leur amour et leur mysticisme se trouvant réunis indissolublement au génie et au destin de Carthage, qui est après tout le personnage principal, toutes les expressions de ce mysticisme, tous les symboles que l'on a vus et qui établissent les rapports entre eux, sont loin

(61) Après avoir terminé son premier chapitre, qu'il refait complètement d'une autre façon à la suite, Flaubert avait écrit : « Je sens que je suis dans le faux... et que mes personnages n'ont pas dû parler comme cela ».

(62) Lui-même dit en septembre 1858 : « Quel chien de sujet ! je passe alternativement de l'emphase la plus extravagante à la platitude la plus académique... j'ai peur que ce ne soit poncif et rococo en diable. D'un autre côté, comme il faut faire *violent*, je retombe dans le mélodrame... La difficulté est de trouver la note *juste*. Cela s'obtient par une condensation excessive de l'idée... mais il n'est pas aisé de s'imaginer une vérité constante... dans un milieu qui est à deux mille ans d'ici » (IV, 239).

(63) *Souv. litt.*, t. II, p. 266. Le passage doit être lu mais non pas accepté, car il est écrit avec le désir de faire croire que c'est sur *Salammbô* que Flaubert doit être jugé comme écrivain, ce qui est déloyal et faux.

d'être des symboles particuliers, mais deviennent ceux de Carthage même. Au moins en partie, la fameuse théorie du grotesque se trouve appliquée ici dans des conditions et dans des intentions qui sont au fond essentiellement réalistes et très artistes. « Ne demandons pas à ces personnages une réalité romanesque alors qu'ils ont une réalité épique. Et *Salammbô* est après tout le seul roman auquel aient été incorporés l'allure, le visage et le style de l'histoire » (64). Les images et les symboles, sous leurs deux formes d'expression et de suggestion, dans le choix et l'emploi du détail, ont leur large et très honorable place comme auxiliaires aidant à établir cette allure, ce visage, et cette histoire. Il ne nous appartient pas de tâcher d'attribuer un rang à ce roman. Une œuvre est réussie si elle atteint le but que l'auteur s'est fixé. A l'égard de l'image du moins, il nous semble que Flaubert a très bien réussi dans *Salammbô* le tour de force qu'il s'était proposé : « Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'antiquité les procédés du roman moderne » (V, 56).

(64) Thibaudet, *op. cit.*, p. 153. Cf. aussi pp. 144-150 sur la psychologie des personnages.

CHAPITRE XIV

L'Education sentimentale de 1869

L'Education sentimentale de 1869, œuvre ayant d'assez nombreux rapports de détail avec celle du même titre terminée en 1845, a sa source principale, comme on le sait, dans cette idylle de Trouville, racontée dans les *Mémoires d'un Fou*. Cette admirable M^{me} Arnoux est M^{me} Schlésinger, cela ne fait pas de doute, et Frédéric Moreau est fort souvent Gustave Flaubert, ou du moins quelques-unes des puissances que cet homme sentait en lui. Par conséquent, pour ceux qui connaissent bien l'auteur, cette œuvre, avec *Bouvard et Pécuchet*, semble plus personnelle que n'importe quelle autre, depuis la première *Tentation*. Cette impression est fortifiée par les innombrables traces de satire sociale éparpillées à travers les six cents pages de cet ample roman. Du reste, roman n'est peut-être pas le nom qu'il faut employer pour cette œuvre de proportions et d'envergure plutôt épiques, vaste fresque satirique de la vie parisienne sous Louis-Philippe avec des figurines provinciales et pastorales, et dont le premier sous-titre que Flaubert supprime avant de publier : *Les Fruits secs*, trahit en partie le point de vue de l'auteur, sans oublier qu'il y raconte son amour. Cependant le livre garde à la surface une allure assez impersonnelle.

On pourrait dire à propos de Flaubert ce qu'il dit à propos de Frédéric : « Les affections profondes ressemblent aux honnêtes femmes, elles ont peur d'être découvertes, et passent dans la vie les yeux baissés » (245).

Les images et symboles d'une telle œuvre doivent présenter de nombreuses différences avec celles de *Salammbô* ou de *Madame Bovary*. Reste à voir au juste lesquelles.

Brunetière, M. J. Middleton Murry, bien d'autres encore, sont d'avis que ce livre est « ennuyeux », tandis que la préférence de plusieurs flaubertistes de distinction, tels M. Dumesnil,

M. Maynial, M. Henri Bachelin, de tout un groupe de romanciers naturalistes et même de plusieurs jeunes écrivains contemporains, semblent aller à ce roman si bourré de vraies valeurs psychologiques, si riche sous son apparence de monotonie, « le grand roman complet, balzacien et parisien, que réclamait son époque et qui s'imposait à l'art de cette époque » (1). C'est un roman vécu, roman vibrant de vie intérieure et extérieure, mais vibrant comme doit vibrer un livre qui fait vivre de tels personnages : c'est une « petite vibration intérieure » telle que celle du bateau qui mène Frédéric, dans ces pages de début, à Nogent, vibration saccadée mais continue. Flaubert, s'étonnant de l'insuccès de son livre, en cherche la raison et conclut : « C'est trop vrai, et esthétiquement parlant, il y manque la fausseté de la perspective » (IV, 375) (2) ; ce qui n'empêche pas notre intransigeant d'avoir cru que c'était là son vrai chef-d'œuvre. Banville y voit le roman de l'avenir, « le roman mystérieux comme la vie même, et se contentant, comme elle, de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas matériellement dramatiques » (3). M. Dumesnil cite l'excellent article de M. Bachelin, paru dans *Comœdia*, le 10 octobre 1919, et qui, après avoir remarqué qu'on n'y trouve rien de consolant, dit en partie : « Et pourtant... c'est une des plus belles œuvres de notre littérature et Remy de Gourmont n'eut point tort de l'appeler notre *Odyssée* et « le plus beau poème de la langue française ». Devant cette grisaille, qui n'est qu'apparente (c'est nous qui soulignons), s'effacent la pourpre et l'ocre des paysages africains, et le vert éclatant des prairies normandes ».

Sans essayer un instant d'attribuer un rang à cette œuvre, ou de déterminer à quel point on y trouve une juste interprétation des événements sous Louis-Philippe, nous voudrions simplement insister sur le fait que, du moins pour tous ceux qui ont avec Flaubert certaines affinités de tempérament, et encore plus pour ceux qui ont tant soit peu « la tête épique » et réaliste à la fois, et surtout pour ceux qui connaissent bien l'auteur et qui arrivent

(1) A. Thibaudet, *Flaubert*, p. 191.

(2) En effet, certaines parties du développement politique manquent décidément d'entrain en comparaison du *Nabab* par exemple. Du reste, en ce qui concerne notre étude, ces parties n'ont guère d'images, à l'exception des clichés dont se servent les figurants. Mais il est certain que Flaubert voulait justement laisser une impression de platitude dans ces pages.

(3) Article paru dans *Le National* le 17 mai 1880, reproduit dans *Critiques* (Fasquelle, 1917), p. 152, et discuté par M. Dumesnil, dans son excellent chapitre sur *l'Éducation sentimentale*, au début de son livre *En marge de Flaubert* (Librairie de France, 1928).

à relire plusieurs fois cette œuvre difficile, le livre est précisément le contraire de monotone et d'amorphe. Comme le dit M. Dumesnil, « *l'Education sentimentale* est pareille à ces fruits dont la pulpe savoureuse est recouverte d'une écorce hérissée de pointes : il faut plusieurs expériences pour apprendre à extraire la chair exquise sans se piquer les doigts » (4).

Avant d'aller plus loin, il vaudrait la peine d'examiner ces éléments du tempérament de Frédéric Moreau qui font de lui (comme d'Emma Bovary du reste) un sujet spécialement intéressant dans une étude telle que la nôtre. Être manquant de volonté, mais ayant des velléités d'énergie et d'ambition, jeune bourgeois sensuel assez intelligent et assez cultivé, doué d'une imagination de mauvaise qualité qui se nourrit de souvenirs et de lectures et se substitue sans le savoir à la réalité, c'est-à-dire personnage destiné, comme tous ceux de Flaubert, comme le Pierre de Maupassant, à éprouver de grandes désillusions, il sera comme l'incarnation même de cette loi de l'association qui deviendra chez lui d'autant plus tyrannique qu'elle n'est combattue par aucune puissance de la volonté. Ainsi, se mêlant à des milieux très divers, et aimant des femmes de valeur très différente, Frédéric finit, comme Rodolphe et Léon et Emma, par perdre toute notion exacte des choses, et même, comme elle et Jules et Mâtho et Salammbô, par être souvent un halluciné. C'est ce que Flaubert se donne beaucoup de peine pour développer. Dans les premières pages du roman, le hasard d'une rencontre en bateau (comme le hasard de cette autre rencontre à Trouville) met en mouvement la masse compacte de toutes ses lectures et rêveries romantiques. Rien ne l'arrêtera. Toute sorte d'expérience sera ramenée infailliblement à cette expérience primitive. « Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait » (12). Il fera l'aumône de son dernier louis d'or en sa présence, non par vanité, mais par « une pensée de bénédiction où il l'associait, un mouvement de cœur presque religieux » (8) (5). Une négresse

(4) *Op. cit.*, p. 29. Faguet, qui est plutôt sévère pour ce livre, remarque toutefois que « le propre des bons livres, c'est que plus on les lit plus on les trouve excellents », et que c'est le cas de *l'Education* (*op. cit.*, pp. 125-126).

(5) On se rappelle à travers les œuvres de jeunesse, et surtout à partir du récit de l'apparition de Trouville où de telles notations abondent, la constante confusion chez notre mystique et panthéiste, de la religion et de l'amour, confusion qui se retrouve dans *Madame Bovary* et surtout dans *Salammbô*. Sans remonter à Jean-Jacques, on pense à Chateaubriand, à Lamartine, et à Balzac. Que l'on compare à cet égard *l'Education sentimentale* (ou même la première *Education sentimentale*), et le *Lys dans la vallée*, où c'est l'auteur, qui, pensant à une femme réellement adorée comme chez Flaubert, prodigue

aux Tuileries le fait penser à celle de M^{me} Arnoux (32). Ses yeux errent sur des têtes féminines, « et de vagues ressemblances amenaient à sa mémoire M^{me} Arnoux » (33). Une romance chantée par le cabotin Delmar le transporte à la scène du bateau, où en écoutant un harpiste et en contemplant M^{me} Arnoux et le bas de sa robe, il lui avait semblé que les sons métalliques exhalaient « des sanglots et comme la plainte d'un amour orgueilleux et vaincu » :

« Les paroles rappelèrent à Frédéric celles que chantait l'homme en haillons, entre les tambours du bateau. Ses yeux s'attachaient involontairement sur le bas de la robe étalée devant lui. Après chaque couplet, il y avait une longue pause, et le souffle du vent dans les arbres ressemblait au bruit des ondes » (104).

Dans les premiers temps à Paris, Frédéric croit à tort que M^{me} Arnoux habite au-dessus du magasin de son mari :

« Les grandes lettres composant le nom d'Arnoux sur la plaque de marbre, au haut de la boutique, lui semblaient toutes particulières et grosses de signification, comme une écriture sacrée. Le large trottoir, descendant, facilitait sa marche, la porte tournait presque d'elle-même ; et la poignée, lisse au toucher, avait la douceur et comme l'intelligence d'une main dans la sienne » (54).

Tout ce qu'elle fait, tout ce qu'elle a, lui semble « comme une chose extraordinaire » (7), constitue pour lui « une découverte, une acquisition » (7).

Après une longue absence il court, étrangement exalté, chez elle « comme soulevé par un vent tiède et avec l'aisance extraordinaire ce que l'on éprouve dans les songes » (155).

Il commence à fréquenter la maison de sa déesse, et la senteur de son mouchoir, la vue de son peigne, un geste deviennent pour lui « des choses particulières, importantes comme des œuvres d'art, presque animées comme des personnes » (79). Chaque mot qu'elle dit lui semble « une chose nouvelle, une dépendance exclusive de sa personne » (69). Tout ce qu'elle porte lui semble d'une splendeur extraordinaire (374) (6). Les bribes de conversation entre artistes « tombaient dans son esprit

à l'excès non seulement les « anges » mais aussi les saintes, les martyrs, les christ, les saintes communions, les messes, etc. Voir Burton, *op. cit.*, pp. 9, 11, 70.

(6) Une simple tente devient un dais (12) ; chez elle les globes des lampes « envoyaient un jour laiteux et qui attendrissait la couleur des murailles » (65) ; « les verres de Bohême, diversement colorés, faisaient au milieu des fleurs et des fruits comme une illumination dans un jardin » (66).

comme des métaux dans une fournaise, s'ajoutaient à sa passion et faisaient de l'amour » (67). Et, « tel qu'un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de M^{me} Arnoux » (78).

Croyant que « l'amour est la pâture et comme l'atmosphère du génie » (23), il entreprend des romans exotiques et héroïques, avec M^{me} Arnoux et lui comme protagonistes épiques (34) ; il se meuble, comme Flaubert, des palais à la moresque, mais « ces choses rêvées devenaient à la fin tellement précises, qu'elles le désolaient comme s'il les avait perdues » (76) ; il se voit « à la tribune de la Chambre... noyant ses adversaires sous ses prosopopées, les écrasant avec une riposte, avec des foudres » (123) (7). Souvent en présence de Marie, en touchant sa main, il éprouve « comme une pénétration à tous les atomes de sa peau » (70) ; à son souvenir il est « saisi par un de ces frissons de l'âme » (71), « un souffle intérieur l'enlevait comme hors de lui » (120), et comme Emma Bovary ou l'auteur des *Mémoires d'un Fou*, « avec la netteté d'une hallucination » il s'aperçoit auprès d'elle, chez elle ; ou l'emportant loin dans un tilbury, et « il entendait piaffer son cheval et le bruit de la gourmette se confondant avec le murmure de leurs baisers » (140). Enfin il se promène avec elle, et « à cause du pavé glissant, ils oscillaient un peu ; il lui semblait qu'ils étaient tous les deux comme bercés par le vent, au milieu d'un nuage » (96) (8).

Mais en fin de compte, de telles exaltations ont besoin d'être nourries de réalités plus palpables, et M^{me} Arnoux n'en fournissant point, comme Mâtho, il se trouve jeté dans un état d'esprit qui frise la pathologie :

« La contemplation de cette femme l'énervait, comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister » (97).

Partout où il va, les prostituées, écuyères, bourgeoises, gri-

(7) Ruiné, il se désole d'abord, mais après s'exalte « en pensant aux grands hommes qui travaillent dans les mansardes. Une âme comme celle de M^{me} Arnoux devait s'émouvoir à ce spectacle, et elle s'attendrirait. Ainsi, cette catastrophe était un bonheur, après tout ; comme ces tremblements de terre qui découvrent des trésors, elle lui avait révélé les secrètes opulences de sa nature » (131). Cf. 1^{re} *Ed. sent.*, 217. Il y a bon nombre de ressemblances entre les deux romans à l'égard des exaltations amoureuses.

(8) Cf. « ombres chinoises » (298), « ombres » (535). On se rappelle les hallucinations, lugubres cette fois, de Mazza (*O. J.*, I, pp. 257-260).

settes, « ...toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents » (97). Il imagine Marie portant les cachemires, les dentelles, les pendeloques, les fleurs, les pantoufles qu'il voit dans les boutiques et qui tous ne semblent exister que pour elle, et même « ...toutes les rues conduisaient vers sa maison ; les voitures ne stationnaient sur les places que pour l'y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville, avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle » (97).

Le passage, typique d'autres développements dans le livre, continue pendant une page et demie, l'imagination de Frédéric l'emportant avec son cher fantôme en Orient, partout (9). « Et tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure d'une phrase, un contour, l'amenaient à sa pensée d'une façon brusque et insensible » (93) (10). Mais ces exaltations fonctionnant dans le vide ne peuvent continuer indéfiniment sans transformation.

Cette tendance à voir en d'autres, en tout, des traces de Marie, travail d'unification comme chez Mâtho, se modifie, et l'idée de Marie elle-même tend à déborder, à se répandre, à se confondre avec celle des autres, phénomène familier à Emma Bovary (11) et à M. Rodolphe Boulanger, on l'a bien vu. Déjà au bal public où notre héros regarde le bas de la robe d'une femme quelconque, la confusion commence, puisque déjà là les valeurs s'embrouillent. Au bal masqué où il rencontre Rosanette et beaucoup d'autres petites dames de son espèce, elle s'établit définitivement. Il étudie l'excitation particulière que provoque en lui chaque type de beauté, goûtant « tous les raffinements de l'amour moderne, qui a la justesse d'une science et la mobilité d'un oiseau » (173). Mais rentré chez lui, « dans l'hallucination de son premier sommeil », il tourne comme l'avaient fait les danseurs chez la Maréchale, et symboliquement l'image de toutes ces femmes s'enchevêtre avec celle de M^{me} Arnoux (12). C'en

(9) Cf. Rouen ou Paris-vus à travers l'imagination exaltée d'Emma (*Bov.*, 364, 81).

(10) M. Ferrère, dans son excellente étude du travail de l'imagination, de « cristallisation », dans ce passage, note la gradation de ton et de couleur, le développement amenant par degrés « de véritables évocations poétiques ». Cf. *op. cit.*, p. 208. On y trouve des similitudes frappantes avec les œuvres de jeunesse.

(11) On se rappelle le souvenir du vicomte qui, chez Emma, s'élargit pour « illuminer d'autres rêves » (*Bov.*, 81). Cf. pour Rodolphe, *Bov.*, 265, 279.

(12) Tout ce remarquable paragraphe de transition, de rêve à la fois réel et symbolique, est à lire.

est fait, il a beau boire de l'eau pour calmer sa soif. « Une autre soif lui était venue, celle des femmes, du luxe et tout ce que comporte l'existence parisienne » (183). Comme il avait déjà savouré « ce bon air de Paris qui semble contenir des effluves amoureux et des émanations intellectuelles » (148), comme au bal il avait humé « les molles senteurs de femmes, qui circulaient comme un immense baiser épandu » (168), de même dans la présence des femmes « comme il faut » fréquentant le salon de M^{me} Dambreuse, il songe à un intérieur de harem (229). Du reste il commence de hanter à la fois les deux maisons de Rosanette et de M^{me} Arnoux avec le résultat suivant :

« La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques : l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse ; et, vibrant à la fois, elles augmentaient toujours, et peu à peu se mêlaient ; car, si M^{me} Arnoux venait à l'effleurer du doigt seulement, l'image de l'autre, tout de suite, se présentait à son désir, parce qu'il avait, de ce côté-là, une chance moins lointaine ; et, dans la compagnie de Rosanette, quand il lui arrivait d'avoir le cœur ému, il se rappelait immédiatement son grand amour » (207).

Cette confusion, si sûrement indiquée par Flaubert, est facilitée par des similitudes entre les deux logements, Arnoux emportant souvent un objet de chez lui pour le laisser pendant quelque temps chez Rosanette, sa maîtresse intermittente, et *vice versa*. Souvent, en marchant avec la Maréchale, il pense à des promenades semblables avec M^{me} Arnoux, et « il ne s'apercevait plus de Rosanette et n'y songeait pas » (217). Il est père d'un enfant dont Rosanette est mère, et s'abîmant dans un regret intense à la pensée que l'enfant n'était pas de M^{me} Arnoux, « sa rêverie devint tellement profonde, qu'il eut une sorte d'hallucination » (516), croyant que vraiment il en était ainsi. Du reste il finit vite par profiter des beaux élans de son amour pour M^{me} Arnoux, pour arriver à ses fins avec les autres. Au moment où la vertu de Marie semblait chanceler, il avait loué une belle chambre dans l'espoir de l'y conduire, « et plus dévotement que ceux qui font des reposoirs, il changea les meubles de place... il aurait voulu paver la chambre tout en or » (396). Elle ne vient pas, et par un raffinement de haine, il y mène la Maréchale, lui présente les fleurs et les petites pantoufles réservées pour l'autre et naturellement « Rosanette trouva ces prévenances fort délicates » (408). Dans leur lit, les sanglots chagrins de Frédéric la réveillent, mais il lui dit que c'est par excès d'amour et de joie

à la pensée de la posséder enfin (408) (13). Bientôt il convoite M^{me} Dambreuse « comme une chose anormale et difficile, parce qu'elle était noble, parce qu'elle était riche, parce qu'elle était dévote, se figurant qu'elle avait des délicatesses de sentiments, rares comme ses dentelles, avec des amulettes sur la peau et des pudeurs dans la dépravation » (524). Et pour arriver à ses fins, « il se servit du vieil amour. Il lui conta, comme inspiré par elle, tout ce que M^{me} Arnoux, autrefois, lui avait fait ressentir » (524). Du reste par moment, il est sincère ou croit l'être. Il vient de vaincre la faible résistance de M^{me} Dambreuse. « Les grands arbres du jardin qui frissonnaient mollement, s'arrêtèrent. Des nuages immobiles rayaient le ciel de longues bandes rouges, et il y eut comme une suspension universelle des choses. Alors, des soirs semblables, avec des silences pareils, revinrent dans son esprit, confusément. Où était-ce ?... » (526). « Il semblait à Frédéric, en descendant l'escalier, qu'il était devenu un autre homme, que la température embaumante des serres chaudes l'entourait, qu'il entrait définitivement dans le monde supérieur des adultères patriciens et des hautes intrigues » (526-527). Mais bientôt, pour cacher la désillusion de ses sens auprès d'elle, il s'efforce de feindre, même vis-à-vis de lui-même, « de grandes ardeurs ; mais pour les ressentir, il lui fallait évoquer l'image de Rosanette ou de M^{me} Arnoux. Cette atrophie sentimentale lui laissait la tête entièrement libre... Puisqu'il avait un marche-pied pareil, c'était bien le moins qu'il s'en servit » (536). Son éducation sentimentale est achevée, on le voit bien, et dans cette belle entrevue suprême avec M^{me} Arnoux, Flaubert a la cruauté de sembler mettre en doute que Frédéric ait jamais éprouvé des ardeurs pour M^{me} Arnoux, puisqu'il dit, après que Frédéric a évoqué son amour d'autrefois : « Frédéric, se grisant de ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait » (604). Mais Flaubert ne manque pas de noter ailleurs, en bon psychologue, qu'il reste toujours dans la conscience de l'homme « quelque chose des sophismes qu'on y a versés ; elle en garde l'arrière-goût, comme d'une liqueur mauvaise » (262). Et si nous savons que Frédéric a vraiment aimé M^{me} Arnoux, n'oublions pas que c'est d'un amour aussi cérébral que sentimental (14).

(13) Voir une situation semblable, pp. 584-585. Rosanette croit qu'il pleure la mort de leur fils tandis qu'il pleure le départ définitif de M^{me} Arnoux, qui se présente à son esprit dans toute la netteté d'une hallucination.

(14) Cela est vrai à tel point que, lorsqu'il retrouve M^{me} Arnoux dans un nouveau logement moins beau, « elle lui semblait avoir perdu quelque chose,

Frédéric est donc un halluciné. Les nombreux passages que l'on vient de voir le prouvent, et du reste on a lu au moins trois fois le mot « hallucination » employé pour caractériser ces états, sans parler des passages où Frédéric est soulevé comme dans un songe, etc. (15). Avec Hoffmann, Baudelaire, Gautier et Gérard de Nerval, avec Poë et Maupassant, différemment d'eux en ce que les hallucinations sont fondues avec la vie normale et banale, Flaubert a compris et utilisé admirablement les capacités de rêverie intense qu'il portait en lui. Tantôt par une image exactement appropriée, tantôt par la fusion de la réalité et du rêve, il fait voir au lecteur quels sont les ressorts profonds qui meuvent le personnage principal ; il communique l'impression d'une vie à la fois plus intense et plus flottante et éphémère que la vie réelle. Cette impression, il l'avait rendue par des moyens assez analogues dans *Madame Bovary*, et il avait plus d'une fois exploité cette verve à travers son œuvre de jeunesse dans ces curieux écrits, *Passion et Vertu*, *Ivre et Mort*, l'épisode du chien dans la première *Education*, sans parler de *Salammô*. Mais nulle part dans les œuvres de la grande période, il ne l'a fait avec autant d'insistance et de puissance qu'ici, à moins que ce ne soit dans *Saint Julien*. De sorte que certaines pages, tout en restant en pleine réalité, communiquent un peu de ce frisson que donne la lecture des *Confessions d'un mangeur d'opium* de de Quincey (16).

porter confusément comme une dégradation » (156), car « les passions s'étioilent quand on les dépayse » (156). De même, se trouvant loin d'elle pendant quelque temps, « il s'accoutumait à la province, s'y enfonçait ; et même son amour avait pris comme une douceur funèbre, un charme assoupissant. A force d'avoir versé sa douleur dans ses lettres, de l'avoir mêlée à ses lectures, promenée dans la campagne et partout épandue, il l'avait presque tarie, si bien que M^{me} Arnoux était pour lui comme une morte dont il s'étonnait de ne pas connaître le tombeau, tant cette affection était devenue tranquille et résignée » (138-139).

(15) Pp. 140, 183, 516.

(16) Frédéric finira par communiquer à Marie Arnoux son exaltation vague et parfois douce, parfois violente. M^{me} Arnoux et lui ne se cachent plus qu'ils s'aiment tout en restant dans l'amour passif. « Et ils s'imaginaient une vie exclusivement amoureuse, assez féconde pour remplir les plus vastes solitudes, ...et qui aurait fait quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles » (390). Alors « quelquefois les rayons du soleil, traversant la jalousie, tendaient depuis le plafond jusque sur les dalles comme les cordes d'une lyre, des brins de poussière tourbillonnaient dans ces barres lumineuses » (390-391). Mais inévitablement cette situation provoque chez eux, comme chez Charles Demailly ou les Goncourt qu'il représente, un état pathologique des plus aigus et des plus pénibles. « Par l'exercice d'un tel mensonge, leur sensibilité s'exaspéra » (392). Il ne faudrait pas croire que Frédéric soit le seul à éprouver ces états. On les retrouvera dans les passages racontant la révolution, où, si l'on voit tel garde national déchargeant son fusil en conversant avec Frédéric, « aussi tranquille au milieu de l'émeute qu'un horticulteur dans son

Quelquefois « une sorte de pudeur sexuelle les faisait rougir l'un devant l'autre » et ils essayaient de se cacher tout ce qu'ils éprouvaient, de sorte que « leur sensibilité s'exaspéra » ; ils jouissent et souffrent de tout, senteurs de feuilles humides, vent d'est, bruits, et à tout propos ils éprouvent des irritations, « des pressentiments funèbres ; une atmosphère orageuse les enveloppait » (392).

Il faut lire ce passage qui est de l'excellente psycho-physiologie, et en même temps une véritable œuvre d'artiste. On remarquera que cette fois c'est, non point le sens de la vue qui est le plus ébranlé, mais l'ouïe, l'odorat, le toucher, les impressions kinesthésiques, ce qu'il y a à la fois de plus insaisissable et de plus violent, de plus exalté et de plus indomptable.

En dépit de certaines notations très réalistes qui indiquent l'autre Frédéric, le timide, le peureux, l'épicurien, cette dernière visite de M^{me} Arnoux, commençant à vieillir, chez Frédéric, pour lui dire un adieu éternel, a quelque chose de ce même somnambulisme mutuel, et en même temps une note de symbolisme :

« Ils sortirent. La lueur des boutiques éclairait, par intervalles, son profil pâle ; puis l'ombre l'enveloppait de nouveau ; et, au milieu des voitures, de la foule et du bruit, ils allaient sans se distraire d'eux-mêmes, sans rien entendre, comme ceux qui marchent ensemble dans la campagne, sur un lit de feuilles mortes » (602).

Elle lui parle « avec l'intonation singulière des somnambules » (605), et voici entre autres choses ce qu'elle dit :

« Quelquefois, vos paroles me reviennent comme un écho lointain, comme le son d'une cloche apporté par le vent ; et il me semble que vous êtes là, quand je lis des passages d'amour dans les livres » (603).

Voici d'autre part comment Frédéric parle dans cette même scène :

« Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extra-humaine. Mon cœur, comme

jardin » (411), on voit aussi tel jeune révolutionnaire courant « sur la pointe de ses pantoufles, avec l'air d'un somnambule » (410), et aux prisonniers dans les caveaux des Tuileries, leur existence semblait « un cauchemar, une hallucination funèbre. La lampe suspendue à la voûte avait l'air d'une tache de sang » (483). Le poltron de Cisy, appelé à se battre en duel, entend dans l'église « comme des bourdonnements de *De Profundis* » (326), et il a des hallucinations en allant au lieu du duel, et en y arrivant (327-328).

de la poussière, se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini ; et les délices de la chair et de l'âme étaient contenus pour moi dans votre nom que je me répétais, en tâchant de le baiser sur mes lèvres. ...j'avais toujours au fond de moi-même la musique de votre voix et la splendeur de vos yeux ! » (604).

C'est en découvrant ses cheveux blancs qu'il lui dit tout cela, pour lui cacher la violence de cette déception. On a déjà vu que « Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait » (604), et l'on a saisi au moins une partie de la signification de ces paroles d'apparence si cruelles. Frédéric ne fait là que répéter les divers détails émotifs que Flaubert lui-même lui attribue dans la première partie du livre, et cette remarque de l'auteur ne fait que rejoindre cette autre de Frédéric, qui exhumant avec Deslauriers leur vie et la raison pour laquelle ils l'avaient manquée, dit : « C'est peut-être le défaut de ligne droite » (609). Frédéric ne sait plus s'il a vraiment aimé Marie autrefois.

Dans son journal, Edmond de Goncourt exprime son enthousiasme pour cette « merveilleuse scène » de la visite de M^{me} Arnoux chez Frédéric, scène qui aurait été « sublime » si au lieu des phrases très joliment faites, mais des *phrases de livres* comme celle-ci : « Mon cœur, comme de la poussière, se soulevait derrière vos pas ! » c'était tout le temps de la langue parlée, de la véritable langue de l'amour ». Arrêtons-nous un instant pour examiner ces lignes, représentant une opinion assez commune, car elles touchent de près à la question des images de ce livre en général. D'abord, il faudrait dire que Goncourt était peu capable de juger en matière d'amour, ensuite qu'il n'est ici nullement question d'une Germinie Lacerteux, mais surtout que, on l'a vu, Flaubert ne prétend nullement que ce soit là la véritable langue de l'amour. Il y a plus ou moins de pose dans ce que Frédéric dit, mais quand même il n'y en aurait pas, ce ne sont pas là des paroles d'amour, mais des paroles évoquant le souvenir de leur amour, souvenir trouble vu à travers les lectures romantiques de prime jeunesse et romancé par le temps, comme cela arrive aux anciens amoureux. Excepté qu'elles sont entièrement sincères, il faudrait dire la même chose de celles de M^{me} Arnoux ; c'est même justement là, nous semble-t-il, le sens profond de cette ligne : « et il me semble que vous êtes là, quand je lis des passages d'amour dans les livres ». Donc, loin de dire avec M. Murry que pour employer

une banale métaphore romantique Flaubert était prêt à faire parler son héroïne en un langage nullement approprié à son caractère (17), nous dirions que ce n'était qu'à condition de la faire parler ainsi qu'il a pu être vrai. M^{me} Arnoux est une nature positive et pratique, et dont l'imagination, mise en branle par son amour, ne peut se ravitailler que de phrases de livres, d'autant plus que depuis longtemps cet amour est devenu un souvenir et presque un roman faisant partie des autres romans qu'elle a lus dans l'effort de revivre le sien propre. Ajoutons ce rapprochement piquant et décisif, montrant comment *Flaubert* revit lui aussi, à travers les livres, les siens, son grand amour : Marie dans les *Mémoires d'un Fou* va partir : « Adieu pour toujours ! Elle partit comme la poussière de la route qui s'envola derrière ses pas » (O. J., I, p. 515). Sans oublier la suggestion précieuse et très vraie que Flaubert laisse tomber dans une page de *Madame Bovary* : « Comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides » (Bov., 265).

Cela nous amène à parler de la force des images dans cette œuvre. Indiscutablement, elles ont moins d'éclat ici que dans *Madame Bovary*, à tel point que l'on a vu M. Thibaudet, et d'autres avec lui portés à déclarer qu'il n'y en a presque plus ici, tandis que la vérité est qu'elles y sont presque aussi nombreuses que dans le roman normand, c'est-à-dire qu'il y en a un peu plus d'une par page. Brunetière (18), comme M. Murry et beaucoup d'autres, soutient la thèse que dans *Madame Bovary*, Flaubert a atteint la presque perfection dans un genre limité, tandis que le reste de son œuvre marque un déclin. Il note la faiblesse de cette image de *l'Education sentimentale* : « On découvre chez l'autre ou dans soi-même des précipices ou des fanges qui empêchent de poursuivre » (474), et il commente :

« Il y a certainement une lacune dans sa connaissance de l'homme. Je n'en veux d'autre preuve que la surprenante impuissance de sa langue partout ailleurs si ferme et si riche en expressions créées, toutes les fois qu'il essaye de pénétrer dans le domaine psychologique... Evidemment, ses procédés matérialistes ne peuvent pas le conduire au delà de cette région vague où le sentiment est encore engagé dans la sensation, où la volonté se confond avec le désir ; et tout un monde lui demeure fermé. »

Or, sans prétendre un moment que le livre ne contienne que

(17) « For the sake of a worn-out poetical metaphor Flaubert was willing to make his heroine speak out of character » (*Countries of the Mind*, p. 205).

(18) *Le Roman naturaliste*, éd. 1883, pp. 183-184.

de bonnes images, ni que Flaubert soit psychologue au sens où M. Bourget l'est, nous dirions plutôt que c'est dans *Madame Bovary* que l'image fausse souvent la psychologie des personnages, en la dépassant, tandis que dans ce roman elle tend à remplir sa vraie fonction, qui est d'attirer l'attention sur un détail ou un trait de caractère avec lequel elle se fond. Or, surtout chez un écrivain comme Flaubert pour qui un livre est un organisme, on n'a jamais le droit de se prononcer sur la valeur d'un détail ou d'un passage en l'isolant du développement auquel il appartient (19). Dans le passage en question, Frédéric et Rosanette, à Fontainebleau, se font des confidences sur leur vie passée, confidences qui restent partielles « par fausse honte, délicatesse, pitié ». Lorsqu'on songe à ce que Rosanette raconte et ne raconte pas, et à ce que Frédéric ne dit pas mais que nous savons de lui, qui est-ce qui pourrait trouver la figure de précipices et de fanges fausse ? d'autant plus que, loin d'être « à peu près inintelligible », cette image nous semble, non pas agréable, mais parfaitement juste et claire. Et dire que celui qui avait écrit la *Correspondance* ne pouvait trouver une expression moins banale pour un rapport abstrait qui est lui-même banal et peu compliqué, c'est beaucoup dire, et c'est oublier encore plus.

(19) Il y a d'autres images que Brunetière attaque. Dans *Madame Bovary* Emma pense que « puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur ». Pour Brunetière, « c'est le badinage qui est consommé... Lorsqu'un écrivain tel que Flaubert balbutie de telles pauvretés, c'est qu'il ne conçoit pas très clairement lui-même ce qu'il veut dire » (*op. cit.*, 133-134). Pauvre Flaubert ! Il ne conçoit pas une idée qu'un écolier de dix ans comprendrait parfaitement. L'image est trop matérielle, soit, mais Emma l'est aussi. Brunetière cite encore comme du pur galimatias (et il a raison), ces lignes du même roman : « Vous est-il arrivé parfois de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de votre sentiment le plus délié ? » (115). Voilà des pauvretés rares, en effet. Mais Brunetière oublie, et ne dit pas, que ces lignes, et d'autres aussi belles, c'est M. Léon Dupuis, qui chantait à ravir « L'Ange gardien » et « s'occupait volontiers de littérature après son dîner, quand il ne jouait pas aux cartes » (119), qui en est l'auteur, dans cette première causerie avec Emma, à table, où éclatent à la fois sa pauvreté intellectuelle et esthétique et son désir d'éblouir Emma. Brunetière cite aussi ceci, pris dans l'*Education* : « Il lui découvrait enfin une beauté toute nouvelle, qui n'était peut-être que le reflet des choses ambiantes, à moins que leurs virtualités secrètes ne l'eussent fait s'épanouir » (469-470). Cela est dit de Frédéric et de Rosanette, dans la scène de la forêt, et en effet la langue est lourde cette fois. Mais elle n'est obscure que si l'on oublie que, depuis sa jeunesse, Flaubert s'est manifesté et s'est dit panthéiste, et tout cet épisode dans la forêt est une longue expression des accords doux et terribles qui s'établissent entre la nature et l'homme. M. Murry, pour prouver que Flaubert ne possédait pas le vrai tact littéraire, que la vraie faculté métaphorique lui fut terre inconnue, cite l'image que voici, dont il n'explique, pas plus que Brunetière ne l'a fait pour les autres, dans quelle situation elle se trouve : Rosanette vient de perdre son pauvre petit bébé, et elle rêve à ce qu'il aurait été dans quelques mois,

Que l'on trouve l'image double de précipices et de fanges trop matérielle, c'est tout autre chose. Mais si elle est banale, et elle l'est certainement, elle doit l'être. Il est parfaitement possible que l'imagination de Flaubert ait éprouvé un rétrécissement depuis *Madame Bovary* (lui-même l'affirme), et que son sens métaphorique soit devenu décidément moins impérieux (la Correspondance de l'époque l'indique nettement). Mais il est aussi très certain que, surtout pour le monde des idées, il importait que l'ensemble des images donnât une impression assez terne et dépouillée, surtout assez banale, puisque c'est à Frédéric et à bien d'autres plus médiocres que lui qu'elles se rapportent, et puisque très souvent c'est lui ou ces autres qui sont censés les avoir pensées.

Donc, il nous semble que l'on a une indication de plus de

quelques années, adolescent, jeune homme, « et toutes ces images, qu'elle se créait, lui faisaient comme autant de fils qu'elle aurait perdus, l'excès de la douleur multipliant sa maternité » (584). M. Murry trouve l'image « *really comic* » ; nous sommes d'avis, nous aussi, qu'elle est prétentieuse et peu agréable. Mais du moins c'est de Rosanette qu'il est question, et cette image, très claire et même juste, ne s'applique pas mal à la personne. N'empêche, M. Murry a raison, on regrette son emploi. Effectivement, Flaubert, comme Balzac, mais infiniment moins, n'a pas toujours l'instinct juste du bon goût (on a vu qu'il s'accuse dans la Correspondance d'y avoir trop sacrifié), et son penchant vers le grotesque et l'outré le trahit parfois. Nous pourrions indiquer une quinzaine d'images rien que dans cette œuvre, d'un goût douteux, mais il est rare qu'elles ne soient pas justes dans leur application particulière. Et vraiment M. Murry exagère un peu en proclamant, comme le fait quelque part Marcel Proust, que l'emploi de l'image chez Flaubert est presque invariablement forcé ou banal, et souvent les deux à la fois, et qu'il serait difficile de trouver dans toute son œuvre une seule métaphore absolument convaincante ! Isolées, beaucoup des images de Flaubert sont effectivement forcées ou banales, mais celles que Brunetière et M. Murry choisissent comme exemples d'images banales et fausses prouvent combien il importe de les examiner comme faisant partie du passage où elles sont employées, et en fonction de l'intention de l'auteur. Du reste, que l'on relise les œuvres de ces grands créateurs de très belles et bonnes images, Chateaubriand et Hugo, et l'on trouvera comme chez Flaubert bon nombre d'images banales, mauvaises, mal exprimées, mal à leur place. En ce qui concerne cette œuvre-ci, on n'aurait pas de peine à trouver d'autres pauvretés assez difficiles à justifier, comme « Frédéric ayant monté l'escalier comme une flèche » (580), cité par M. Murry. On y trouve aussi : « une sorte de vertige l'éblouit » (427) ; « quelque chose de plus fort qu'une chaîne de fer l'attachait à Paris, une voix intérieure lui criait de rester. Des obstacles s'y opposaient. Il les franchit » (89), exemples l'un d'image fautive, l'autre d'excessive banalité. Parmi les descriptions du monde extérieur, on trouvera ailleurs des exemples d'images prétentieuses ou forcées : « sa lame tremblait par le bout, comme une cravache » (329) ; « ...ses paupières où brillait un regard pareil à la pointe d'un stylet sous de la mousseline » (557-558). On remarquera que le monde extérieur en fournit tout autant que l'autre monde, celui des idées, et cependant personne n'a refusé à Flaubert la puissance de la vision extérieure. Et d'expérience nous savons que si, assez souvent, une image dans l'œuvre de Flaubert semble au premier abord faible ou fautive, on ne tardera pas à la trouver très naturelle et très à sa place dès qu'on la considère dans son contexte.

l'effort conscient fait dans le roman pour bien choisir l'image, en ce que les images appliquées au monde intérieur ont dans l'ensemble une force au-dessous de la moyenne et, avec celles du monde extérieur, très loin au-dessous de celles de *Madame Bovary* et de *Salammbô*, remarque qui vaut aussi pour le nombre restreint d'évocations poétiques traduisant les pensées et émotions dans ce roman, en comparaison avec les très nombreux exemples dans les deux autres.

Prenons, parmi ces images subjectives, les groupes les plus exceptionnellement fréquents.

Si les images tirées de la pesanteur sont exceptionnellement nombreuses dans cette œuvre, c'est que l'accablement plat de Frédéric y trouve son expression la plus appropriée (20). De même pour exprimer son incapacité à surmonter les obstacles que rencontrent ses désirs amoureux ou autres, ou la distance qui le sépare de ses camarades, Frédéric ne trouve que des expressions dans l'ordre de celle critiquée par Brunetière : « abîme qui se creuse » (10) ; « un grand fossé plein d'ombre » (203) ; « descendre dans quelque chose de profond » (356) ; « tourbillonnant vers le fond d'un gouffre vague » (573) ; « perdu dans un désert » (342), etc. (21). Les fréquentes images de feu, de température remplissent assez banalement, elles aussi, leur rôle accoutumé de symboles de la passion ardente ou éteinte (22). Le ciel fournit surtout des figures ironiques : ciel poétique où resplendit un visage de femme (389) ; « quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles » (390) ; clairs de lune par une nuit d'été (604) ; grandes aurores (475) ; soleils que l'on ne peut remuer (10) ; foudres avec lesquelles on écrase ses adversaires (123) ; théories qui épouvantent les bourgeois « comme une grêle d'aérolithes » (424) ; « un éclair d'esprit dans ces nuages de sottise (432), etc. A l'exception des images dont l'eau et la mort fournissent les comparaisons, et que l'on étudierait ailleurs, les autres sources principales que nous n'avons pas

(20) Voir « fardeau » (78) ; « écrasant » (123) ; « lourde » (195) ; « poids » (387) ; « pesa » (476) ; « écrasante » (515). Ces clichés sont à peine des images.

(21) Cf. « abîme » (287, 392, 451, 559), « gouffre » (573). Cette dernière image est employée ironiquement.

(22) Voir « ces gaietés le glaçaient » (35), « frisson de l'âme » (71), et surtout une image peignant l'horreur de Frédéric qui voit une danseuse chez la Maréchale cracher du sang, ce qui le fait frissonner, et amène à son esprit les cadavres de la Morgue (178). Cf. « s'éteindre » (23), « feu d'artifice » (153), « incendie » (139), « brûler la chandelle » (583), « métaux... fournaise » (67).

mentionnées sont de fréquence moyenne ou au-dessous, et l'on ne saurait prétendre qu'il y ait grand rapport entre leur distribution proportionnelle et les exigences du milieu.

On a vu à quel point le tempérament de Frédéric fait appel à la nature, aux choses, aux personnes, pour partager avec lui ses élans et ses découragements. Assez souvent, c'est l'auteur et non le héros qui se sert de certaines descriptions longuement développées ou de certaines brèves notations, pour suggérer symboliquement la vie ou le destin des personnages.

Ce serait ici le moment de souligner l'importance de cet excellent début du livre, si M. Thibaudet ne l'avait déjà trop bien fait. *L'Education* étant « l'image d'une génération humaine qui coule avec sa propre durée », ce voyage en bateau de Paris à Nogent, pendant lequel Frédéric fait la connaissance de la famille Arnoux, prend très nettement une valeur symbolique. « Toute une humanité caricaturale remonte une rivière lente... Un paysage monotone qui produit toujours les mêmes spectacles, et qui projette dans l'espace l'image de durée que faisait la vie humaine entassée sur le bateau » (23). Et dans cette humanité l'on s'intéresse surtout à Frédéric s'abandonnant à ses rêves d'une vie à deux, lorsqu'il voit passer devant lui ce paysage, lorsqu'il entrevoit un jeune homme et une jeune dame montant le perron d'un château. « Tout le premier livre gardera ce rythme et cette figure de l'eau qui coule, de ce bateau sur une rivière où Frédéric laisse aller des images flottantes de la vie qu'il se compose » (24).

M. Thibaudet a mille fois raison d'insister sur le symbolisme de ce rideau de peupliers pâles qu'on retrouve à chaque détour de la rivière, de cette campagne toute vide, de ce ciel aux petits nuages blancs arrêtés, détails que Flaubert lui-même commente en continuant : « et l'ennui, vaguement répandu, semblait alan-

(23) A. Thibaudet, *Flaubert*, p. 163. Le critique anglais, M. J. Middleton Murry, trouve que la première image du livre est forcée. La voici : « Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule » (1-2). M. Murry déclare : « A torpedo-boat destroyer could not steam fast enough to justify it wholly, and this was a river-steamer on the Seine » (*Countries of the Mind*, London, 1922, p. 204). Evidemment il y a là méprise, « filer » indiquant tout simplement « dérouler d'une manière égale » (Darmesteter), et l'on n'a qu'à lire à haute voix ce membre de phrase qui constitue l'image pour voir clairement qu'il y est question d'un mouvement au ralenti. Si l'on se demande pourquoi Flaubert se sert de cette image au début du livre, c'est sans doute pour indiquer ce temps, et aussi parce que dans le voisinage de ces magasins et usines typifiant la vie urbaine, et au commencement d'un livre qui va faire dérouler une existence plate comme les berges ou comme des rubans, une telle comparaison est strictement à sa place.

(24) *Ibid.*, p. 165.

guir la marche du bateau et rendre l'aspect des voyageurs plus insignifiant encore » (5). Ces détails et leur portée, tout lecteur de *Madame Bovary* les connaît déjà. Mais c'est surtout ce thème de la rivière repris, comme l'indique M. Thibaudet, dans le classique tableau de la descente des voitures aux Champs-Élysées, qui est nouveau dans l'œuvre de Flaubert. Ajoutons que, si l'on se demande pourquoi les pages de début représentent une montée en bateau et non une descente, c'est que les expériences de Frédéric, ou plutôt les circonstances qui le conduisent sans que sa volonté y soit pour grand'chose, ont à remonter assez péniblement le courant des événements avant qu'arrive, vers l'époque de ce retour des courses à Paris avec Rosanette, le moment où ayant argent en poche et la complaisance des dames en perspective, il n'aura plus qu'à laisser couler son existence tantôt lentement, tantôt rapidement, au hasard des événements, comme il le fait en descendant cette grande avenue « pareille à un fleuve où ondulaient des crinières, des vêtements, des têtes humaines » (299) (25).

Cette première époque de montée à faible allure, c'est la machine encore plus que le bateau qui la symbolise, cette machine dont « la cheminée crachait avec un râle lent et rythmique son panache de fumée noire », tandis que « le pont tremblait sous une petite vibration intérieure et les deux roues, tournant rapidement, battaient l'eau » (2), c'est-à-dire qu'elles font des efforts considérables pour remonter le courant. Ainsi le vieux harpiste jouant sa romance orientale représente les élans vagues de Frédéric qui vient d'apercevoir pour la première fois de sa vie celle qui devient de suite sa Déesse, mais « les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure » (8).

Il ne faudrait pas croire que ces deux passages soient les seuls où l'idée d'eau en mouvement serve à représenter la vie de Frédéric, ou la coulée des événements de son temps. Ce serait oublier ce soir au bal public (103) où le souffle du vent ressemble au bruit que faisaient les ondes dans la scène du début. De même Frédéric, sortant pour la première fois de chez M^{me} Arnoux, s'arrêta au milieu du Pont-Neuf, et « il sentait monter du fond de

(25) La scène de la descente des Champs-Élysées est préparée de loin (et cela jusqu'aux détails qui y entrent) dans un passage décrivant une promenade sur les boulevards, les premiers jours après son retour à Paris, à la suite de la rencontre en bateau, scène remplie de valeurs subjectives du reste, et se rattachant pareillement à celle du bateau, puisque non seulement on y retrouve des détails semblables, mais partout dans cette promenade « de vagues ressemblances, amenaient à sa mémoire M^{me} Arnoux » (38).

lui-même quelque chose d'intarissable, un afflux de tendresse qui l'énervait, comme le mouvement des ondes sous ses yeux » (71). Plus tard, il songe à ce premier soir où « son cœur battait vite sous l'étreinte de ses espérances. Toutes étaient mortes maintenant ». Il est bien près de se jeter dans cette même eau, mais « le parapet était un peu large, et ce fut par lassitude qu'il n'essaya pas de le franchir » (110). L'image du fleuve où ondulent les crinières est annoncée longtemps d'avance dans un passage capital où Frédéric, ayant hérité, et exalté à la pensée de son avenir, prend la diligence, la nuit, pour regagner Paris et la présence de M^{me} Arnoux : « La lanterne... éclairait... les crinières des... chevaux qui ondulaient comme des vagues blanches » (146), tandis que, quelques heures plus tard, on le revoit découragé de recherches inutiles, au milieu d'une pluie torrentielle qui semble emporter tout son espoir, et pendant laquelle tout ruisselle « comme un fleuve » (152) (26). Enfin, il y a la fameuse scène dans la forêt de Fontainebleau, où à notre voluptueux qui est bien de la famille spirituelle d'Emma, il semblait que « la lumière coulait comme une onde sur le gazon » (472), et qu'au milieu du jour, « le soleil, tombant d'aplomb sur les larges verdure, les éclaboussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches »

(26) Tout ce passage, décrivant des quartiers ignobles par un temps d'inondation et de pluie, est bourré de détails impressionnants, et, croyons-nous, symboliques, reflétant moins l'état d'âme de Frédéric, soutenu par la vision de deux yeux resplendissants dans la brume, que l'impression que Flaubert veut laisser au lecteur, ce passage de transition qui ouvre la deuxième partie du livre servant de même but que celui du début du livre. Lorsque Frédéric, devenu riche, s'élance vers Paris, la nuit, il est étrangement exalté. « Comme un architecte qui fait le plan d'un palais, il arrangea, d'avance, sa vie. Il l'emplit de délicatesses et de splendeurs ; elle montait jusqu'au ciel » (145). Mais, le matin, après avoir été sur le point d'entrer dans Paris, on fait un détour à cause des inondations, et « la plaine, bouleversée, semblait de vagues ruines » ; les affiches pendent comme des guenilles ; et l'on passe « de longs cabarets, couleur sang-de-bœuf » (147). Aussi la veille de son départ, la mère de Louise mourut dans la maison d'à côté, ce qui « jetait quelque chose de funèbre sur son départ » (142), et lorsqu'enfin il croit voir Regimbart pour avoir la nouvelle adresse de M^{me} Arnoux, « un corbillard et des voitures de deuil s'interposèrent » (150).

M. Ferrère démontre excellemment tout ce qu'il y a d'harmonie imitative dans le groupement des rythmes successifs dans le passage commençant par « la plaine bouleversée » et allant jusqu'à cet effet d'agrandissement qui termine la période : « Une pluie fine tombait, il faisait froid, le ciel était pâle, mais deux yeux qui valaient pour lui le soleil resplendissaient derrière la brume » (148). Mais si M. Ferrère souligne l'importance de l'image finale, il ne voit dans le reste qu'une description où les correspondances du rythme ne sont que physiques. « Aucun effet spécial n'a été cherché » (*op. cit.*, p. 207). Or il est très certain, au contraire, que ces trente lignes, auxquelles s'oppose la dernière partie de la dernière phrase, sont là, parce que justement un effet spécial, un effet *double*, est cherché. Toujours la « vision binoculaire » que M. Thibaudet constate dans *Madame Bovary*.

(465) ; mais à mesure que Rosanette et lui s'enfoncent dans la forêt, qui, décidément, semble devenir un autre symbole, par trop grandiose cette fois, l'aspect sérieux de ces étendues sauvages les gagne. D'abord comme ces vagues qui menacent de recouvrir Emma et Rodolphe, « d'énormes flots verts se déroulaient en bosselages inégaux » (466). Comme ils s'enfoncent dans les parties sauvages de la forêt, après des impressions de violence frénétique, la nature semble devenir le théâtre abandonné de quelque grand cataclysme passé, d'un déluge, et sur « une colline tout en sable... çà et là, tels que des promontoires sur le lit desséché d'un océan, se levaient des roches ayant de vagues formes d'animaux, tortues avançant la tête, phoques qui rampent, hippopotames et ours. Personne. Aucun bruit. Les sables, frappés par le soleil, éblouissaient, et tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les bêtes parurent remuer. Ils s'en retournèrent vite, fuyant le vertige, presque effrayés » (467-468).

Nous croyons, sans oser l'affirmer catégoriquement, que Flaubert a voulu faire de ces images, représentant la sécheresse désolée qui suit les déluges, le pendant de celles du fleuve. Tout cet épisode, développé au moyen d'un entassement de comparaisons, est tellement poussé, tellement soigné, et cependant se détache si nettement du reste du livre, que sa seule raison d'être devrait être symbolique. Mais si les valeurs subjectives sont très évidentes, leur à-propos n'est pas très clair, car il faut bien le dire, si l'idée d'une vie qui s'écoule et devient sécheresse (comme l'amour d'Emma et de Rodolphe diminue et laisse à découvert la vase), est tout à fait à sa place ici, on ne saurait en dire autant de toutes ces manifestations titaniques d'une nature en délire, à moins que ce ne soit là un reflet, non de la vie, mais de l'impressionnabilité momentanée de notre très romantique Frédéric, peu accoutumé aux manifestations violentes de la nature. Enfin il faudrait y voir sans doute une petite orgie littéraire que l'auteur se serait offerte pour se dédommager de l'obligation de manier une matière aussi ingrate que l'*Education sentimentale*. Sans parler de la peine que l'auteur se donne pour nous faire comprendre l'effet que produisent le château et son histoire sur les deux amants (27).

(27) Ce palais « avait quelque chose de royalement impassible, une sorte de grandeur militaire et triste » (459). « Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile prouvant par sa vieillesse la fugacité des dynasties, l'éternelle misère de tout ; et cette exhalation des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie,

Quoi qu'il en soit, il est à noter que dès ce moment du livre, qui précède de près l'atrophie sentimentale de Frédéric, plus une seule image de masses d'eau ne s'applique à sa vie. Mais il y a deux autres passages significatifs dans le livre, où il est longuement question de flots bien autrement dangereux que ceux de la Seine, la houle révolutionnaire, et ces images rejoignent celles déjà vues pour expliquer pourquoi, leur deux symbolismes s'ajoutant au fait qu'une bonne partie de l'action se déroule près des bords de la rivière, cette source fournit des images en quantité nettement au-dessus de la moyenne (28).

Ces deux passages sont, eux aussi, préparés de loin. Il y a émeute dans le quartier des étudiants, et « un flot de monde » suit Dussardier, que l'on mène au poste (43) ; la foule sur les boulevards, avec ses figures basses et la niaiserie de ses propos, forme « un immense flot ondulant sur l'asphalte » (93). Voici ce que devient ce flot au moment des crues révolutionnaires :

« Un remous continu fait osciller la multitude... Au milieu de la houle... on aperçut un vieillard... Un flot d'intrépides se rua sur le perron... Les maisons par derrière, le dôme du Louvre en face..., étaient comme noyés dans la couleur grise de l'air, où de lointains murmures semblaient se confondre avec la brume... Les portes du château étaient ouvertes... Tout à coup la *Marseillaise* retentit. Hus-

se fait sentir même aux têtes naïves » (462). On verra encore mieux l'intention de souligner ces réactions panthéistes, en lisant les exemples suivants de personnification dans ces mêmes pages : « et, du fond des bois..., il semblait venir un écho des *hallalis* poussés dans les trompes d'ivoire... Le chemin fait des zig-zags entre les pins trapus sous des rochers à profil anguleux... Les racines à ras du sol s'entrecroisaient comme des veines... (Des arbres)... d'une altitude démesurée, avaient des airs de patriarches et d'empereurs... puis venait une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques... Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, ...comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère » (459-466).

(28) On examinera les autres images du monde extérieur dont les fluides fournissent la comparaison, jupes ou cheveux formant des flots (228, 278), « un grand rayon... pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée » (192). Celles appliquées aux idées et émotions, pareillement au-dessus de la fréquence moyenne, différant du même groupe dans *Madame Bovary*, en ce qu'elles n'ont que très peu d'intérêt. Les unes évoquent des idées de volupté ou d'amour : flots de tendresse (71, 269), effluves d'un immense amour (269, voir aussi 99, 120, 126, 553) ; les autres représentent les douleurs amoureuses tarées à force d'être versées et épanchées partout (139), vertu qui sombre dans une lâcheté sans fond (301), rejaillissement d'infamie (515), brouillards de conscience (265), élaboussures d'apostrophes (432), averses de douceurs (493), accablement dans lequel Frédéric se sent dissoudre (400), ou une image d'eau de vaisselle (234), que l'on examinera ailleurs. Evidemment, de telles notations sont tout à fait en rapport avec le sujet du livre, et plusieurs d'entre elles aident nettement à affirmer le symbolisme des fleuves qui coulent ou se dessèchent.

sonnet et Frédéric se penchèrent sur la rampe. C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baïonnettes et des épaules, si impétueusement, que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba. On n'entendait plus que les piétinements de tous les souliers, avec le clapotement des voix... Le trône... fut enlevé à bout de bras, et traversa toute la salle en se balançant. Saprelotte ! comme il chaloupe ! Le vaisseau de l'Etat est ballotté sur une mer orageuse !... » (412-415).

« La foule innombrable parlait très haut ; et toutes ces voix, répercutées par les maisons, faisaient comme le bruit continu des vagues dans un port... Cependant, des nuages s'amoncelaient ; le ciel orageux chauffant l'électricité de la multitude, elle tourbillonnait sur elle-même, indécise, avec un large balancement de houle ; et l'on sentait dans ses profondeurs une force incalculable, et comme l'énergie d'un élément » (456-458).

Lorsqu'on songe que le premier de ces passages forme le début de la troisième et dernière partie du roman et que les deux autres parties ont, elles aussi, débuté par des passages où l'idée d'eau prédomine, lorsqu'on s'aperçoit que ce second passage est le dernier où une scène révolutionnaire est longuement détaillée, enfin lorsqu'on voit dans la scène du triomphe final des troupes de Louis-Napoléon et la mort de Dussardier, que les sergents de ville surviennent « pour faire refluer le monde dans les rues » (599), on sent bien que, de ce côté aussi, il ne peut plus être question que d'eaux mortes, et qu'il est temps que le livre finisse (29).

(29) Il est intéressant de lire dans les *Souvenirs* de Maxime Du Camp (t. II, pp. 371-372), qu'après la guerre de 1870, Flaubert regrettait amèrement de ne pas avoir pu se servir de la fuite de l'empereur, arrêté dans sa grande calèche à un carrefour pour laisser passer une masse de prisonniers. Voici une des notations qu'il aurait mises dans cette scène : « La voiture est obligée de s'arrêter devant le flot humain qui s'avance au milieu d'un nuage de poussière que le soleil rend tout rouge ». Cela et les autres détails donnés par Du Camp font penser à la *Débâcle* de Zola.

Il y a plusieurs autres images appliquées aux scènes révolutionnaires et employées pour en rehausser l'effet : « la sonnerie des cloches faisait, au loin, comme des bêlements effarés » (420) ; « de petits drapeaux rouges, çà et là, semblaient des flammes » (456) ; (dans le caveau des Tuileries) « la lampe suspendue à la voûte avait l'air d'une tache de sang » (483) ; « l'édifice se mit à fumer partout comme une solfatare » (412) ; « des jalousies... pendaient comme des haillons » (479) ; « La Pitié... flambait comme un incendie » (478) ; le cri des sentinelles dans la nuit, « jeté au milieu du silence, se prolongeait comme la répercussion d'une pierre tombant dans un abîme » (478) ; et les bruits lointains des canons roulant sur les pavés « semblaient même élargir le silence, qui était profond, absolu, un silence noir. Des hommes en blouse blanche abordaient les soldats, leur disaient un

On peut compléter plus rapidement l'étude des images décrivant la nature, figures exprimant pour la plupart les réactions de Frédéric en présence des manifestations naturelles. En dehors de celles que nous avons déjà vues, surtout dans l'épisode de Fontainebleau, il n'y en a que bien peu où la nature elle-même fournit la comparaison. Il n'y aurait que l'eau couleur ardoise (71), les ténèbres humides d'un soir qui, pour Frédéric découragé, « descendait indéfiniment dans son cœur » (34), ou « le ciel bleu, mollement baigné... dans des vapeurs grises » (217), comme l'est Frédéric se promenant avec Rosanette, créature encore incertaine à ce moment. On doit y ajouter deux autres comparaisons évoquant plutôt l'idée d'ornements féminins, « un plant d'asperges, qui semblait un petit bois de plumes » (358), et la fumée d'une locomotive qui allonge horizontalement « comme une gigantesque plume d'autruche dont le bout léger s'envolait » (556).

Ces deux dernières images (30) représentent tout un groupe où tantôt Frédéric, qui adore le luxe urbain, tantôt l'auteur cherchant à rendre la couleur appropriée, interprètent la nature sous la forme des élégances féminines dont ils sont préoccupés. Il y a dix-sept images de ce genre réparties à peu près également entre des notations de forme et de couleur ou de lumière. Complétant les deux images de plumes, il y en a deux autres de panache : les fleurs dans une jardinière chez M^{me} Dambreuse s'inclinent comme des panaches (224), et la fumée du bateau monte en panache noir (2). Les fleurs d'un jardin forment des boutons d'or, des quenouilles amarante (358) ; dans un cimetière, « des toiles d'araignées pendaient comme des haillons » (548), et dans un atelier, « le long des torses... la poussière amassée faisait comme des lambeaux de velours » (78) ; à Fontainebleau, il y a des « rubans de buis » (462) ; Frédéric regarde passer les femmes et admire dans le ciel « des nuages roses, en forme d'écharpe » (125) ; et les deux havanais de Rosanette « l'un près de l'autre semblaient deux manchons d'hermine, posés sur les coussins » (290).

De même pour les images où il est plus exclusivement question de jeux d'ombre et de lumière. Frédéric étant en présence de M^{me} Arnoux, de Rosanette, ou de Louise, ou rêvant d'elles, « la

mot, et s'évanouissaient comme des fantômes » (479). Le Paris de Flaubert pourrait être une des « villes tentaculaires » de Verhaeren, comme les pages de l'épisode dans la forêt représentent les « campagnes hallucinées ».

(30) Ce sont bien des images de vêtement ici. Il y a aussi dans le passage des fusées de fleurs « et des bois de plumes ».

nuît, devant eux, s'étendait comme un immense voile sombre, piqué d'argent » (119), « dans les coins, l'ombre s'étendait comme des gazes noires superposées » (239) ; « les blocs verdâtres du petit mur où l'eau coulait apparaissaient comme sous une gaze d'argent se déroulant toujours » (361) ; « la Seine.... se déchirait en moires d'argent contre les piles des ponts » (33-34), images auxquelles vient s'ajouter celle-ci du salon de M^{me} Dambreuse, et dont on a vu des précédents dans la première *Education*, les *Notes de Voyage*, la première *Tentation* et *Madame Bovary* : « les globes de porcelaine versaient une lumière qui ondulait comme des moires de satin blanc sur les murailles » (224). Notons que dans ces autres livres le même effet est rendu par une image de fluidité, « une onde », etc...., et que *dans la forêt*, où il semble y avoir un souvenir des notations faites en Orient, la lumière coulait comme une onde sur le gazon.

Le bleu du ciel au-dessus des Champs-Élysées « avait des douceurs de satin » (299). Sans oublier ces traînées d'émeraude, ces taches d'or, ces franges noires, etc., dans la scène de la forêt, ni surtout certaines images qui sortent de la catégorie des descriptions de la nature, mais que l'on donnera ici pour montrer à quel point Flaubert cherche dans ce roman les images suggérant les élégances féminines. Vus de nuit toujours en compagnie de Rosanette, les becs de gaz de ces mêmes Champs-Élysées semblent « un double cordon de perles lumineuses » (508), tandis qu'une voiture, une chaise, qui y passe, est « simple et coquette comme l'habit noir d'un dandy » (298). L'ombre des monuments dessine des dentelures (93), des sentiers ou des berges forment des rubans (2, 556) ; des affiches, aux trois quarts déchirées, « tremblaient au vent comme des guenilles » (147-148), pour prévenir Frédéric ou plutôt le lecteur d'une grande désillusion ; enfin c'est tout un fragile et artificiel ordre social qui disparaît dans cette fusillade qui éclate, en 1848, boulevard des Capucines, « pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire » (407). Cette image qui surprend d'abord est fort juste comme notation de son et comme suggestion symbolique. Enfin il y aurait à ajouter à tous ces exemples les cinq notations comparant les personnes aux vêtements (31) et les six autres où ce sont les vêtements eux-mêmes qui sont décrits (32), et surtout, avec

(31) « voile » (175), « colerette » (511), « soie » (186), « perruque » (134), « bonnet » (169).

(32) « bottes, minces... gants » (82) ; « robe... jupon d'une danseuse » (64) ; « robe... puritaine » (187) ; « col de crin... troupier » (327) ; « hus-sard » (367).

cette écriture de Rosanette qui est comme un désordre de toilette (288), cette autre comparaison symbolique, dans la belle scène où M^{me} Arnoux repousse les avances de Frédéric :

« Et son regard austère... l'arrêta... Le feu dans la cheminée ne brûlait plus, la pluie fouettait contre les vitres. M^{me} Arnoux, sans bouger, restait les deux mains sur les bras de son fauteuil ; les pattes de son bonnet tombaient comme les bandelettes d'un sphinx... Cette robe, se confondant avec les ténèbres, lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable » (285-286).

Tandis que les vêtements et ornements sont très fréquents dans les figures de ce roman, les articles manufacturés et les constructions fournissent à peu près la proportion moyenne de comparaisons, mais comme pour les vêtements, un assez grand nombre d'entre elles sont appliquées à la nature, grâce surtout, cette fois encore, aux évocations de la forêt représentant la tournure que prend l'impression faite sur nos citadins par cette nature tantôt accueillante tantôt rébarbative :

« Ils se trouvaient si bien dans leur vieux landeau, bas comme un sofa... Des arbres... formaient avec leurs longs fûts comme des arcs de triomphe ; d'autres poussés dès le bas obliquement, semblaient des colonnes près de tomber (465-466)..., les houx pareils à du bronze se hérissaient..., les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter... Les roches... finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue (466-467)... La terre... mettait comme des franges noires au bord des sables (467)... Le ciel, d'un bleu tendre, arrondi comme un dôme, s'appuyait à l'horizon sur la dentelure des bois » (469) (33).

Dans un petit nombre des comparaisons tirées de ces groupes et aussi appliquées à ces mêmes groupes des produits et des constructions, il y a une simple recherche de la notation juste et de la couleur locale (34). Mais, le plus souvent parmi ces images, il y

(33) La plupart des autres images de ces groupes qui sont appliquées à la nature reflètent une imagination citadine plutôt qu'un état d'âme : les avenues des châteaux et les arbres des bords de la rivière sont, pour Frédéric, des voûtes noires ou des rideaux (10, 5), « derrière les Tuileries, le ciel prenait la teinte des ardoises » (33), la rivière est un miroir (358), la campagne plate et verte ressemble « à un immense tapis de billard » (276), etc.

(34) Cf. « maisonnettes... glissaient... décors » (274) ; « voiture... traîneau » (463) ; « landeau... sofa » (465) ; « cour sombre... puits » (555) ; « plafond... ciselé... bijou » (460) ; et pour les petits objets : « garde-feu...

a une valeur subjective, représentant quelquefois la tendance amoureuse de l'imagination de Frédéric, quelquefois une attitude moqueuse de Gustave Flaubert, et ayant quelquefois une valeur historique ou prémonitoire. Le boudoir de M^{me} Dambreuse est rempli de belles femmes, et « le plafond, arrondi en coupole, donnait au boudoir la forme d'une corbeille » (229) ; cette dame étant « une œuvre d'art », « le linteau de la porte l'entourait comme un cadre » (535) (35) ; et l'on a vu la grande ville bruisant autour de l'idée de M^{me} Arnoux « comme un immense orchestre » (97). C'est l'auteur qui se révèle lorsqu'il admire ironiquement comme il l'avait déjà fait, jeune homme en voyage, les prétentions de l'homme avant et après la mort, et le plus souvent, il rehausse l'effet en accolant deux images plutôt antithétiques. A l'enterrement de M. Dambreuse il remarque non seulement d'énormes câbles en verre filé, « avec de longs replis, comme des boas » (548), et dans quelques tombes « des espèces de boudoirs funèbres, avec des fauteuils rustiques et des pliants » (548), mais aussi à la porte du cimetière « des boutiques, où l'on ne voit que des chaînes en verre de couleur et des rondelles noires couvertes de dessins et de lettres d'or, ce qui les fait ressembler à des grottes pleines de stalactites et à des magasins de faïence » (547-548) ; le buffet chez M^{me} Dambreuse, « chargé d'objets de luxe, ressemblait à un maître-autel de cathédrale ou à une exposition d'orfèvrerie » (225) ; et par une étrange contresymétrie avec l'image décrivant certaines tombes, le boudoir où est reçu le provisoirement très heureux Frédéric est « discret comme un tombeau, tiède comme une alcôve » (522-523) (36),

éventail » (65) ; « ardoises... vent » (179) ; « vitres... plaques d'or » (216) ; « des morceaux de cristal qui sonnaient, en rebondissant, comme des lames d'harmonica » (416), notation fort juste.

Mentionnons ici les relativement rares images tirées des objets manufacturés et des constructions et appliquées aux idées et aux rapports abstraits : « création artificielle... lois mathématiques... matières à l'état brut... centuplée de valeur » (112-3) ; « marchepied » (536) ; « meubles à secret » (558) « justesse d'une science » (173) ; « chaîne de fer » (89) ; « ...pas de joint pour y introduire ses sentiments » (96) ; « charretée » (195) ; « pyramides » (67) ; « architecte... palais » (145) ; « ruine » (517) ; « décombres... rêves » (596).

(35) Comme dans les autres œuvres, la lumière tombant sur tel objet ou telle personne les met en relief. Dans une description de coucher de soleil qui fait penser à celui du jour de départ de Léon, quoique d'application différente, puisque cette fois ce sont les espoirs de Frédéric qui flamboient, « M^{me} Arnoux se tenait assise sur une grosse pierre, ayant cette lueur d'incendie derrière elle » (119). Cf. 165, 166 ; 1^{re} *Ed. sent.*, 80.

(36) On se rappelle dans *Madame Bovary* cette voiture « plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire » (332), image double plus à sa place que celle-ci appliquée au boudoir, mais n'oublions pas le destin de cet amour ni la vision double qui voit toujours sous la robe le squelette. Il y a sans

image double exagérée qui révèle comme les précédentes, toutes appliquées plus ou moins directement aux Dambreuse, et comme d'autres déjà citées, l'hostilité voilée de Flaubert vis-à-vis de ces demi-aristocrates.

Au lugubre augure de cette image se rattache celui d'une autre, employée dans le passage où la pauvre petite Louise apprend définitivement que Frédéric n'a aucune intention sérieuse vis-à-vis d'elle, la concierge lui disant que notre héros ne couche plus chez lui : « Et le petit carreau de la loge retomba nettement comme une guillotine » (506). Enfin c'est ici le moment de rappeler les évocations de la grandeur militaire et triste du château de Fontainebleau, « couleur de rouille comme une vieille armure » (459).

Jusqu'ici, nous avons étudié les trente images où les constructions et les objets manufacturés fournissent à la fois la comparaison et la chose comparée (37). Il n'y a que bien peu d'exemples d'animisme appliqués aux constructions, mais ils sont assez intéressants. Frédéric est découragé et « les grands murs des collèges, comme allongés par le silence, avaient un aspect plus morne encore » (92). Il attend en vain M^{me} Arnoux. Il marche dans la rue. « Les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateurs, ironiques ; et les façades régulières des maisons lui semblaient impitoyables. Il souffrait du froid aux pieds. Il se sentait dissoudre d'accablement. La répercussion de ses pas lui secouait la cervelle » (399-400). Voici un passage qui montre M^{me} Arnoux capable elle aussi d'attribuer aux choses une âme. Elle vient d'apprendre que Frédéric va se marier. « De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient. Elle ferma la croisée et vint se rasseoir. Les hautes maisons voisines interceptaient le soleil, un jour froid tombait dans l'appartement. Ses enfants étaient sortis, rien ne bougeait autour d'elle. C'était comme une désertion immense » (355).

doute une légère intention moqueuse dans la description des chambres de Fontainebleau, qui « s'ouvraient sur un corridor, comme dans les monastères », comparaison correspondant de près, elle aussi, à une autre, nettement ironique, du roman normand (426). Remarquons aussi que le panache de fumée dans les premières pages du livre est un panache noir, ce qui contribue à ce mélange des élans de Frédéric et des déceptions qui l'attendent. Mentionnons en passant d'autres antithèses : « horticulteur... jardin » (411) ; « gaieté de carnaval » (422) ; « gaietés... glaçaient » (35) ; « Alhambra... cloître gothique » (100) ; « payé pour se vendre » (542).

(37) De ces trente images, vingt-deux s'appliquent aux constructions, et huit seulement aux objets relativement petits. Dans les deux tiers, la comparaison est tirée des constructions.

L'on peut s'étonner que les images appliquées à ces groupes et tirées de la nature soient si nombreuses dans ce roman de la vie urbaine. La raison en est que les deux tiers décrivent divers aspects des salons ou des maisons ou des rues vus à travers des impressions causées par la présence des femmes. On en a déjà vu plusieurs exemples (38). La plupart des autres, appliquées surtout aux objets manufacturés (39), n'ont qu'un intérêt relatif.

Ce même rôle prémonitoire que l'on a noté tout à l'heure est visible sans doute dans d'autres images jetées comme par hasard dans les scènes d'exaltation amoureuse. Sans revenir sur tout l'épisode de Fontainebleau ou sur les premières pages de chacune des trois parties du roman, remarquons que dans le salon des Dambreuse, « une musique légère vibrait, au loin, comme un bourdonnement d'abeilles » (225).

Aux images-symboles que l'on vient d'examiner, s'ajoutent d'autres symboles-augures non figurés, dont plus d'un présente des ressemblances frappantes avec certains passages de *Madame Bovary* et d'autres romans. On se rappelle qu'Emma se pique les doigts un jour à son bouquet de mariage, qu'elle jette au feu (*Bov.*, 94), passage ayant de lointains ancêtres jusque dans *Quidquid volueris*. Dans le présent roman, le jour de la fête de M^{me} Arnoux, son mari lui offre un bouquet de roses qu'il a cueillies dans son jardin, et qu'il a consolidées avec un papier pris au hasard dans sa poche (une lettre amoureuse d'une femme), et une forte épingle (120). L'épingle blesse Marie et elle remonte à sa chambre, d'où elle ne redescend qu'un quart d'heure plus tard, sans les fleurs. Frédéric va les reprendre, les trouve éparpillées par terre sans l'enveloppe, les remet dedans, et les lui rapporte en dépit de ses remontrances. A la première occasion elle les lance par la portière de sa voiture, terriblement émue, en faisant comprendre par un geste à Frédéric de ne jamais en parler. Bien plus tard, elle est venue le voir. Il la conduit à son jardinet,

(38) Voir : « buissons... bobèches » (185) ; « vases... fleurs » (281) ; « verres... jardin » (66) ; « torchères... bouquets » (225) ; « épées... vipères... mare de sang » (328) ; « becs... perles » (508) ; « lampes... boules de neige » (164-165) ; « éventails... oiseau blessé » (176) ; « drapeaux rouges... flammes » (456).

(39) Dix-sept d'entre elles décrivent les objets manufacturés, seulement six les constructions. Mettant ensemble toutes les images décrivant les constructions et toutes celles décrivant les objets manufacturés, on a soixante-deux exemples en tout, exactement divisés entre les deux catégories. En y ajoutant les dix-huit images appliquées aux vêtements, on a un total dépassant de très peu celui des descriptions figurées de la nature. Toutes ces images ensemble atteignent à quelques-unes près le nombre décrivant les femmes et les hommes. Tout cela constitue une assez curieuse symétrie de proportion.

cueille et lui donne la seule rose qui s'y trouve, en lui demandant si, à l'encontre des autres, elle gardera celle-ci. Elle dit que oui. Enfin, vers la fin de leur époque idyllique, Frédéric lui reproche de toujours mettre les fleurs qu'il lui donne dans de l'eau plutôt que sur sa personne, ajoutant : « Du reste, elles y sont moins froidement que sur votre cœur » (394).

De même la trace de *Deux mains sur une couronne*, de *Rêve d'Enfer*, de *La Peste à Florence*, de la première *Education*, de *Madame Bovary*, et même de *Salammbô*, se retrouve dans quatre passages de cette œuvre où Frédéric trébuche ou fait tomber quelque chose. Il va chez M^{me} Arnoux, comme Charles chez Emma ; lorsqu'il monte l'escalier, très ému et tendu, « un de ses gants trop juste éclata » (64), et en traversant le salon sombre, « Frédéric trébucha contre une peau de tigre » (64), notation moins heureuse que celle de l'arrivée de Jules chez Lucinde, ou de Charles chez Emma. Plus tard il fait tomber une ombrelle posée sur une chaise dans l'appartement d'Arnoux, ombrelle donnée sans doute par Arnoux à Rosanette et qu'il cache dans sa chambre. Frédéric, croyant que c'est à M^{me} Arnoux qu'elle appartient, lui en offre une autre en remplacement le jour de sa fête, confusion typique de la vie de notre héros, sans ajouter que Frédéric rompt aussi la liaison de Jacques et de Rosanette en devenant le successeur de celui-là. Au bal de Rosanette, habillée en Maréchale, « à chaque tour, du bout de ses éperons, elle manquait d'attraper Frédéric » (173), et cette nuit il rêva « que la Maréchale, à califourchon sur lui, l'éventrait avec ses éperons d'or » (183). Tout à l'heure on verra que Frédéric et Louise se prennent dans du fil de fer en marchant dans le jardin. Enfin, pour compléter la symétrie qui touche les quatre héroïnes du roman, après la mort de Dambreuse, Frédéric trouve Madame fouillant désespérément pour trouver le fameux testament lui léguant la fortune du défunt, testament que celui-ci a détruit et pour cause. « Un rouleau de paperasses ayant pour titre : « Recouvrements désespérés » traînait par terre ; il manqua tomber dessus et le ramassa » (550), et cette femme hypocrite et corrompue se condamne sans le savoir, par ses actes ce jour-là. C'est là un bon symbole sardonique, comme l'écusson de M. Dambreuse, répété trois fois sur le drap noir à l'église : « Il était de sable au sénestrochère d'or, à poing fermé, ganté d'argent, avec couronne de comte, et cette devise : *Par toutes voies* » (546).

Les détails qui détonnent avec le reste d'un passage et servent d'augures de malheur, tels que ceux déjà examinés plus haut,

pourraient être multipliés. En voici des échantillons. Frédéric essayant auprès de M^{me} Arnoux une tentative assez hardie pour lui, mais qui échouera, va à la recherche de la fabrique d'Arnoux. Mais on le dirige mal, et il ne trouve pour le conduire qu'une vieille calèche disloquée, dont il ne peut même pas dénicher le cocher qui déjeune (276). On pense vaguement à Charles qui arrête son boc au retour de Vaubyessard, pour raccommoder le reculement rompu, et aussi à ces longues recherches pour retrouver les Arnoux après l'héritage. Arrivé à la maison de maître attendant à la fabrique, il se trouve devant le perron, « orné de quatre vases où se hérissaient des cactus » (277), autre détail hérité de *Madame Bovary*. Plus tard arrive l'époque idyllique. Le premier jour, à l'instant où il baise pour la première fois les paupières de Marie, le teneur de livres, sorte de saint Pierre de l'amour, arrive à l'improviste (386). Frédéric va la voir à la petite maison de campagne, dont Flaubert dépeint le charme, ce qui ne l'empêche pas de laisser tomber des notations telles que celles-ci, qui seraient très mal placées sinon comme augures de malheur : « Sous l'ardoise des murs, une grosse vigne mal attachée pendait de place en place, comme un câble pourri. La sonnette de la grille, un peu rude à tirer, prolongeait son carillon et on était toujours longtemps avant de venir » (389) (40) ; souvent ils vont dans un petit pavillon, s'asseoir sur un canapé de toile grise : « Des points noirs tachaient la glace ; les murailles exhalaient une odeur de moisi ; et ils restaient là, causant... de n'importe quoi, avec ravissement », etc. (390).

Ce développement suit d'assez près un autre où il est question de Louise, nature ardente et « naïve, une paysanne presque sauvage » (591), mais charmante à sa façon et en qui s'est accomplie depuis un an « une transformation extraordinaire » (360). Ils marchent dans son jardin inculte qui semble fait exprès pour elle. Il y a là toutes sortes de fleurs, sauvages cette fois, avec des légumes, des carrés de terre nouvellement labourés, des pièges à loup comme chez Rodolphe Boulanger, des statues de plâtre comme chez Emma.

(40) On se rappelle « la vigne comme un grand serpent malade » dans *Madame Bovary* (89). Ce câble pourri serait absolument de trop, sauf comme symbole de malheur et de dissolution des liens de l'amour. Rappelons que cette sonnette dure à tirer et cette longue attente forment une symétrie très précise avec les espoirs et les élans des premiers temps à Paris, où le trottoir menant chez Arnoux et la poignée de la porte semblent être d'intelligence avec lui (54).

« Tout ce terrain avait été, sous le Directoire, ce qu'on appelait une *folie*. Les arbres, depuis lors, avaient démesurément grandi. De la clématite embarrassait les charmilles, les allées étaient couvertes de mousse, partout les ronces foisonnaient. Des tronçons de statue émiettaient leur plâtre sous les herbes. On se prenait en marchant dans quelques débris d'ouvrage en fil de fer. Il ne restait plus du pavillon que deux chambres au rez-de-chaussée avec des lambeaux de papier bleu » (358).

C'est là tout un paysage de l'âme, un jardin du Paradou, singulièrement plus restreint que l'autre, un *roman de la Rose* à la mode nouvelle, où se voient à la fois le symbole de la jeune fille et celui des obstacles qui se présentent et se présenteront au timide Frédéric. Du reste, deux pages plus loin, se trouve, un autre passage, également riche en contrastes et en sous-entendus, où ils laissent couler de leurs mains des poignées de sable :

« et le vent chaud qui arrivait des plaines leur apportait par bouffées des senteurs de lavande, avec le parfum du goudron s'échappant d'une barque, derrière l'écluse. Le soleil frappait la cascade... Une longue barre d'écume rejaillissait au pied, en cadence. Cela formait ensuite des bouillonnements, des tourbillons, mille courants opposés, et qui finissaient par se confondre en une seule nappé limpide » (361).

Ces « senteurs de lavande » et le « parfum du goudron », ce sable qui coule pour Frédéric dans le sablier de l'Eternel, commencent le résumé sous-entendu de l'existence de Frédéric, et sont complétés par la vue de cette eau qui tourbillonne et finit par s'étaler, notation qui rejoint celles de la rivière, du fleuve, dont on a vu la signification ailleurs, et qui résume la vie et le caractère de Frédéric.

Enfin, mentionnons brièvement les événements qui représentent la vie généreuse et heureuse de Frédéric, vie qui se défait peu à peu, jusqu'à ce qu'il ne songe plus qu'à lui, « à lui seul, perdu dans les décombres de ses rêves » (596). Louise qui épouse Deslauriers, parce qu'il emprunte le langage et les manières de Frédéric qui l'a délaissée, Louise qui peu après quitte notre Mirabeau raté pour s'enfuir avec un chanteur ; Dussardier, cariatide de la générosité, de la bonté sociale et privée démolie par Sénecal, tandis que le mystère de la fameuse « tête de veau » mystique des socialistes se dévoile pour prouver que « la bêtise est féconde » (609) ; la mort du petit bébé que la pauvre Maréchale lui avait donné, petit être condamné d'avance en dépit des élans maternels de Rosanette, son corps couvert de taches blanchâtres,

« pareilles à de la moisissure, comme si la vie, abandonnant déjà ce pauvre petit corps, n'eût laissé qu'une matière où la végétation poussait » (575) : Marie Arnoux entraînée vers la misère par son mari ruiné; la saisie chez Rosanette (comme chez M^{me} Bovary), une autre saisie chez Marie, et la vente publique des affaires de M^{me} Arnoux à laquelle assistent et participent en méchantes Euménides M^{me} Dambreuse et Rosanette, tandis que le pauvre Frédéric à la vue des vêtements de sa déesse achetés par des indifférentes ou des méchantes en souffre horriblement, car « c'était comme des parties de son cœur qui s'en allaient avec ces choses » (593), et « le partage de ses reliques, où il retrouvait confusément les formes de ses membres, lui semblait une atrocité, comme s'il avait vu des corbeaux déchiquetant son cadavre » (592) ; l'acquisition aux enchères par M^{me} Dambreuse de ce petit coffret que Frédéric avait si souvent vu chez Marie, qu'Arnoux avait ensuite porté chez Rosanette avant de le reprendre, et qui était lié à ses souvenirs les plus chers, objet qui représente la confusion dans la vie du pauvre garçon et qui en devenant la propriété de la triomphante M^{me} Dambreuse complète le cycle, ce sont là autant de dénouements à la fois réels et symboliques, et il ne reste à Frédéric, la visite inattendue de M^{me} Arnoux exceptée, plus rien à faire (puisqu'il manque de volonté), que de s'enfoncer dans « le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur » (600).

L'Aveugle et Binet, *leitmotive* du malheur ou d'une mauvaise conscience dans *Madame Bovary*, ont peut-être un successeur dans Deslauriers, ambitieux, égoïste, sensuel, mais antiamoureux, et à sa façon représentant de l'amitié, et qui paraît très souvent juste au moment où Frédéric va s'élancer après les feux follets de l'amour. Il est sur le point d'aller pour la première fois chez M^{me} Arnoux lorsque Deslauriers arrive avec sa malle, ce qui fait que Frédéric « se mit à trembler comme une femme adultère sous le regard de son époux » (62) ; ayant promis à Deslauriers de l'argent pour une folle entreprise journalistique, il va le chercher chez Arnoux à qui il l'a prêté, parce que celui-ci avait dit que sa femme se joignait à lui pour le lui demander ; mais il n'a pas le courage d'insister, et « Frédéric entendait les pas de Deslauriers derrière lui, comme des reproches, comme des coups frappant sur sa conscience » (263), et « par dessus son chagrin planait dans sa conscience, comme un brouillard, le sentiment de sa lâcheté envers son ami » (265). Deslauriers se tourne contre lui, le quitte, et quelque temps plus tard, le jour où Frédéric

descend les Champs-Élysées en voiture avec la Maréchale, une éclaboussure, jaillissant de dessous les ressorts, s'étale dans le dos d'un passant qui se retourne, furieux. « Frédéric devint pâle ; il avait reconnu Deslauriers » (300). Ils se réconcilient, Frédéric promet de nouveau un appui financier, ou du moins Dussardier le suppose, et la veille du jour suprême où M^{me} Arnoux doit le rencontrer rue Tronchet, il reçoit une note de Deslauriers annonçant que « la poire est mûre » et fixant un rendez-vous pour le lendemain (397). Nouvelle brouille. Deslauriers tombe dans la misère, et le jour que M^{me} Dambreuse cède, Frédéric sort de chez elle :

« ...son cœur débordait d'orgueil. Sur le trottoir, devant lui, un homme couvert d'un vieux paletot marchait la tête basse, et avec un tel air d'accablement, que Frédéric se retourna, pour le voir. L'autre releva sa figure. C'était Deslauriers » (527).

Après la brouille définitive avec Rosanette et avec M^{me} Dambreuse, Frédéric retourne à Nogent résigné à épouser Louise, pour voir en arrivant près de l'église deux nouveaux mariés, Louise et Deslauriers.

On le voit, la symétrie est complète (41).

C'est à la page suivante, que Frédéric voit Dussardier tué par un cruel agent, « et Frédéric, béant, reconnut Sénécal » (599).

L'examen des images décrivant les êtres humains, qui représentent à peu près la moitié de toutes les figures descriptives, révèle que les femmes en inspirent un peu plus que les hommes (42) (quoique les rôles masculins soient énormément plus nombreux dans le roman que ceux de l'autre sexe). Etant donné que c'est à l'esprit de l'inflammable Frédéric que la plupart des comparaisons viennent, il est naturel que l'image teinte de poésie soit assez fréquente dans les cent soixante-cinq exemples de ces deux groupes, ou plutôt parmi ceux décrivant les femmes. Dans soixante-cinq cas, les humains sont comparés aux humains, dans

(41) D'aucuns ont beaucoup admiré ces deux derniers passages, d'autres les ont lourdement blâmés, ces derniers prétendant que ce sont là des coups de théâtre qui détonnent avec le reste du livre, et qui faussent les caractères ou qui ne sont pas préparés. (Voir J. Middleton Murry, *op. cit.*, pp. 214-215 ; cf. Thibaudet, p. 186). Nous ne sommes guère de cet avis (pour Deslauriers, voir pp. 573, 590 ; pour Sénécal, en plus des traits de son caractère développés dans tout le livre, voir dans la dernière partie sa conduite vis-à-vis d'Arnoux, et son virement dans la direction des conservateurs, par exemple pp. 560, 573, 587). Toutefois faudrait-il admettre que le hasard joue un assez grand rôle dans ce roman, et qu'il est moins facile à justifier que dans *Bouvard et Pécuchet* par exemple.

(42) Nous avons relevé 89 exemples du premier cas, 76 de l'autre.

cinquante-neuf, à la nature, dans vingt-huit aux objets manufacturés, dans six aux vêtements.

Il va sans dire que la personne la plus favorisée est M^{me} Arnoux, incarnation nouvelle de cette Marie des *Mémoires d'un Fou*, de la chère ombre de Trouville, que Flaubert alla revoir à Bade, du reste, pendant la composition de ce roman et après un éloignement de dix-sept ans, voyage fait pour des raisons sentimentales et esthétiques très évidentes (43). C'était la voix d'Elisa Schlesinger, voix d'un ange qui chantait (*M. F.*, 504, voir 512), voix qui le berçait comme la mer (*M. F.*, 512), qui avec les grands yeux noirs et la peau brune (44) avait saisi le jeune amoureux de Trouville, dont il est naturel que le plus important groupe de ces images soit consacré à la musique de cette voix « un peu sourde naturellement », qui avait parfois « l'intonation singulière des somnambules » (605), et d'habitude « des intonations caressantes et comme des légèretés de brise » (206). Voici deux passages (dont on a vu de nombreux antécédents), décrivant sa façon de chanter, et dans lesquels on sent palpiter l'émotion de Flaubert tout autant que celle de Frédéric : « Il y avait de longues notes qui semblaient se tenir suspendues ; d'autres tombaient précipitées, comme les gouttelettes d'une cascade ; et sa voix, passant par la jalousie, coupait le grand silence, et montait vers le ciel bleu » (115), et « sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait, et alors... son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens » (69).

Dans les *Mémoires*, Maria avait « une peau ardente et comme veloutée avec de l'or » (506), et dans la première *Education* c'était une peau fine et « un peu fauve » (19), ce qui dans le présent roman devient : « un grand rayon, frappant les accroche-cœurs de sa nuque, pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée » (192). Dans les *Mémoires*, sa prunelle noire est ardente comme un soleil (506), et dans le présent roman, vus à travers une hallucination, ses deux grands yeux noirs sont « légers comme des papillons, ardents comme des torches » (183), et surtout ils sont comme « des rayons de soleil » (120) ou « qui valaient pour lui le soleil » (148). Dans sa vie triste « il sentait ses regards pénétrer

(43) Voir le chapitre très intéressant de M. Gérard Gailly sur ce roman et ce voyage, *op. cit.*, pp. 153-169.

(44) On a vu de nombreux précédents des images décrivant la voix, la chair, et les yeux de Marie, à travers presque tous les longs récits, y inclus les grands romans.

son âme, comme ces grands rayons de soleil qui descendent jusqu'au fond de l'eau » (120). Ses bandeaux noirs semblent « presser amoureusement l'ovale de sa figure » (6), sa présence même était une caresse, et son regard « aussi doux qu'un baiser » (269), tandis qu'à un moment tendre, « sa bouche demeurait entre-closée comme pour donner son âme » (240) (45). Mais on se le rappelle, c'est tout ce qu'elle donne, et c'est tout ce groupe d'images tendrement affectueuses que le pauvre Frédéric, leur auteur, serre et chérit à défaut de la réalité. Du reste comme chez M^{me} Schlesinger pour Gustave, c'est le maternel qui attire Frédéric, et surtout à ce moment où « elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse, où... l'être complet débordait de richesses dans l'harmonie de sa beauté » (391) (46).

Il est intéressant d'opposer ces images, où prédominent les douces caresses, les chants d'église, et les brises, à celles décrivant Rosanette et M^{me} Dambreuse. Si même le nom de l'insaisissable Marie lui semble contenir « des nuages d'encens, des jonchées de roses » (391), la figure de la bonne et appétissante Maréchale « ressemblait, sous sa capote de soie verte, à une rose épanouie entre ses feuilles » (217), tandis que l'aristocratique M^{me} Dambreuse se tient dans une pose naturelle mais sculpturale, « tranquille comme une œuvre d'art pleine de délicatesse, une fleur de haute culture » (337). Ce ne sont pas là du reste les seules images de fleurs, exceptionnellement fréquentes dans ce roman, et presque toutes donnant une impression de serres chaudes ou de massifs ou bouquets arrangés avec art, ce qui est très exactement approprié à la tournure d'esprit de Frédéric, et à ce roman dont une grande partie de l'action se déroule dans les salons et boudoirs de Paris (47).

(45) Cf. *Bov.*, 142.

(46) Voir aussi « tranquille... fleur endormie » (109) ; « pétrifiée » (404) ; « flot noir » (278) ; « pâle... collerette » (511). La seule trace de moquerie à l'adresse de Marie Arnoux se trouve dans deux comparaisons dont se sert la jalouse Rosanette, qui accuse M^{me} Arnoux d'avoir, non pas une peau ambrée, mais comme Lheureux « le teint couleur de réglisse, des yeux grands comme des soupiraux de cave, et vides comme eux ! » (539).

(47) On se rappelle cette « la température embaumante des serres chaudes » (527). Voici des échantillons des images objectives de fleurs, dont les trois premières s'appliquent à la beauté féminine, et deux des autres à des salons, la sixième étant inspirée par la présence de Marie : « Toute sa gentille personne sentait frais comme un bouquet » (64) ; « les femmes, vêtues de couleurs brillantes... assises sur les gradins des estrades..., faisaient comme de grands massifs de fleurs, tachetés de noir, çà et là, par les sombres costumes des hommes » 292 ; « des femmes passaient, avec... ce teint de camélia que donne aux

Pour revenir aux deux autres femmes aimées à des titres divers par Frédéric, qui auprès d'elles a eu un succès complet, les jolis yeux tendres de Rosanette pétillent (211), ainsi que sa robe de soie du reste, ce qui enflamme Frédéric, comme cela arrivait aux héros en des circonstances semblables dans tous les autres romans de Flaubert depuis *Novembre*. Les cheveux abondants de la courtisane forment non un flot mais « une toison » (181) ; rêvant devant le feu, cette fille d'Eve semble « plus inerte qu'une couleuvre » (206) (48) ; dans un de ses innombrables moments amoureux « quelque chose d'humide passait comme un voile sur ses yeux clairs » (175) ; après avoir pleuré, elle a « des rougeurs sous les paupières, ardentes comme des plaques de fard » (578) ; quant aux images tirées de l'activité humaine, cette bonne créature paraît toujours « fraîche comme au sortir d'un bain » (181) ; en se lavant elle se renverse la taille « comme une naïade qui frissonne » (206) ; faisant un geste peu équivoque, elle prend « un air d'esclave plein de provocations » (372) ; du reste elle et sa bonne sont capables de se chamailler « comme deux poissardes » (518). Les sensations qu'elle provoque chez Frédéric, sinon chez Gustave, sont admirablement rendues dans l'excellent exemple d'association d'idées que voici : Frédéric a reçu d'elle une lettre qui l'invite à venir la voir :

chairs féminines la lassitude des grandes chaleurs » (125-126) ; « les petits oiseaux de la volière..., posés sur les têtes, faisaient au milieu des chevelures comme de larges fleurs » (180) ; « les grandes torchères, comme des bouquets de feu, s'épanouissaient sur les tentures... et, au fond... il y avait... des lueurs irisées » (225) ; « l'on voyait s'élever des vases, comme des fleurs qui s'épanouissent » (281).

(48) Ailleurs, dans un passage où elle s'offre assez ouvertement à Frédéric, elle fume un narghilé, et « le long serpent de marquin rouge, qui formait des anneaux par terre, s'enroulait à son bras » (371). Il y a deux autres caractérisations un peu cruelles de cette bonne créature. Pellerin, le peintre qui a fait un portrait d'elle, veut contraindre Frédéric à l'acheter. Il le fait mettre à la vitrine d'un marchand de tableaux avec cette ligne écrite en bas : « Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau... », ce qui ne manque pas de piquant. La Maréchale y est représentée « les seins découverts, les cheveux dénoués, et tenant dans ses mains une bourse de velours rouge, tandis que, par derrière, un paon avançait son bec sur son épaule » (336). Rêvant mariage avec Frédéric, devenu son amant attitré, elle fait comme la femme de Bixiou, et prend des airs vertueux et bourgeois, chose impardonnable, comme le prouve cette comparaison : « Elle mentait à son rôle enfin, car elle devenait sérieuse, et même, avant de se coucher, montrait toujours un peu de mélancolie, comme il y a des cyprès à la porte d'un cabaret » (561). Sans doute devrait-on ajouter qu'elle a le don des comparaisons cocasses. Sans revenir sur les images dont elle accable M^{me} Arnoux (589), on verra sa façon de parler de la République, femme entretenue (444), et dans une scène de querelle, à la page 447, on trouvera d'autres exemples de sa verve métaphorique.

« Les feuilles... sentaient l'iris ; et il y avait, dans la forme des caractères et l'espacement irrégulier des lignes, comme un désordre de toilette qui le troubla » (288).

Avec M^{me} Dambreuse, c'est autre chose encore. Elle a beau être une œuvre d'art, une fleur de haute culture, posséder des cheveux plus fins que de la soie (186), elle reste bien moins sympathique que la lorette, justement parce qu'elle est moins nature. Elle aussi est appétissante à sa façon, mais voici comment : « la peau mate de son visage paraissait tendue, et d'une fraîcheur sans éclat, comme celle d'un fruit conservé » (186) (49). Avant la possession du moins, elle a pour Frédéric, comme Salammbô pour Mâtho, un charme complexe et indéfinissable : « comme l'exquise odeur qu'elle portait ordinairement... il la retrouvait toujours avec sa même sérénité, pareille au miroitement des eaux limpides » (519).

Toutefois elle a une grâce particulière. « Les boucles de sa chevelure avaient comme une langueur passionnée », et comme Flaubert ou Frédéric ajoute assez lourdement, « son front couleur d'agate semblait contenir beaucoup de choses et dénotait un maître » (229-230). On comprend bien que, le soir de sa conquête, « il semblait à Frédéric, en descendant l'escalier, qu'il était devenu un autre homme, que la température embaumante des serres chaudes l'entourait, qu'il entrait définitivement dans le monde supérieur des adultères patriciens et des hautes intrigues » (526-527). Ce qui n'empêche pas cette femme d'apparence si correcte et qui porte « une robe... à corsage montant, comme une puritaine » (187), d'avoir un fond corrompu et méchant. « Il la convoitait comme une chose anormale et difficile, parce qu'elle était noble, parce qu'elle était riche, parce qu'elle était dévote, se figurant qu'elle avait des délicatesses de sentiment, rares comme ses dentelles, avec des amulettes sur la peau et des pudeurs dans la dépravation » (524), autre exemple curieux et très réussi d'association d'images et de sentiments procédant par coexistence, le tout soigneusement balancé et servant d'excellent symbole psy-

(49) Cette image rappelle celle où Balzac peint la figure de M^{me} Vauquer, « fraîche comme une première gelée d'automne » (chap. premier), et elle se trouve en contraste avec une autre de l'*Education* où sont présentées « trois Normandes, fraîches comme des pommiers d'avril » (229), image qui est de la famille de celles de *Madame Bovary*, où il est question de pommes de reinette ou de couleur de cidre. Les autres images de fruits, si l'on en excepte de simples notations telles que « bleu-cerise » (87), ridiculisent un imbécile au teint jaune comme une orange ou un poltron livide comme les prunes qu'il mange (318).

chologique. Si au moment de la mort de son mari elle se tord la taille « comme dans le spasme d'un désespoir contenu », c'est pour la galerie, car depuis longtemps elle va tous les jours chez Frédéric, poussant en y arrivant « comme un soupir d'exilé qui revoit sa patrie » (356) ; et lorsqu'elle découvre que son mari, qui avait compris, ne lui a rien laissé, « une mère en deuil n'est pas plus lamentable près d'un berceau vide que ne l'était M^{me} Dambreuse devant les coffres-forts béants » (551). Méditant une mauvaise action, elle clignait ses paupières « où brillait un regard pareil à la pointe d'un stylet sous de la mousseline » (558), image assez prétentieuse qui a sa réplique dans une autre page, où ayant satisfait basement sa jalousie pour M^{me} Arnoux en présence de Frédéric, elle se jette dans sa voiture « comme un voleur qui s'échappe » (596).

Il n'est donc pas étonnant que Frédéric-Gustave, se basant sur son exemple, arrive à la conclusion suivante : « Les cœurs des femmes sont comme ces petits meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres ; on se donne du mal, on se casse les ongles, et on trouve au fond quelque fleur desséchée, des brins de poussière ou le vide ! » (558) (50).

La Vatnaz, espèce d'entremetteuse assez intelligente et dange-reuse, est autre chose encore (51). Elle a « d'admirables yeux, fauves » (103), des « yeux de chatte sauvage » (236) qui éclairent, comme des lampes, sa laide figure (103). Elle entame avec furie une contredanse, « tapant les touches comme un cheval qui piaffe » (180). Elle va et vient « plus légère qu'une mouche » (482), et « devant cette femme laide qui avait dans la taille des ondulations de panthère, Frédéric sentit... un désir de volupté bestiale » (367). Elle a sur le corsage « des passementeries, comme un hussard » (367), et surprise dans une affaire déshon-orante, elle devient rouge « comme une vierge » (446), image ironiquement lyrique qui, avec celle de puritaine appliquée à M^{me} Dambreuse, peut introduire d'autres images appliquées à des femmes d'un niveau social plus bas, mais d'un niveau moral semblable : on nous présente « la vieille Georgine Aubert..., le Louis XI de la prostitution » (295), et « des illustrations de bals publics..., Thérèse Bachelu, avec son air de vierge gothique » (295-296).

(50) Cf. 1^{re} *Ed. sent.*, 226 : « cassette vide ».

(51) L'attitude de Flaubert vis-à-vis d'elle éclate dans l'image suivante, où elle déblatère contre Rosanette : « Et, comme un torrent d'eau de vaisselle qui charrie des ordures, sa colère fit passer tumultueusement sous Frédéric les hontes de sa rivale » (234).

En dehors des quatre exemples que nous venons de citer, chaque fois qu'il est question de comparses féminines dans le livre, c'est de la nature que vient la comparaison, tantôt chargée d'une suggestion péjorative, tantôt suggérant une beauté plantureuse ou une ardeur terrestre. Telle femme a « de grandes boucles noires qui pendaient le long de ses joues, comme deux oreilles de chien » (102), telle autre a un « profil d'oiseau » (493), tandis que le murmure ou l'éclat de voix féminine ressemble à un caquetage d'oiseaux ou de poules en gaité (230, 105, 500). Par contre, on doit ajouter aux images de fleurs et de pommiers d'avril déjà citées, quelques autres où il est question de jeune fille « svelte comme un roseau » (111), ou, au bal masqué, d'une Suissesse « blanche comme du lait, potelée comme une caille », d'un « petit berger Watteau, azur et argent comme un clair de lune » (166). Dans le même passage où paraît l'image du pommier normand, Flaubert en cherche d'autres appropriées aux femmes venant des autres pays, et trouve celles-ci : « des Anglaises à profil de keepsake, une Italienne dont les yeux noirs fulguraient comme un Vésuve » (299) (52), et Frédéric admire les belles femmes décolletées, dont les longues jupes, « bouffant autour d'elles, semblaient des flots d'où leur taille émergeait » (228). Pellerin le peintre indique les rapports entre les types féminins et leurs vêtements, par exemple certaine Poissarde dont les « narines s'épatent comme les ailes de son bonnet » (169).

A l'apparence physique et aux gestes des hommes l'auteur consacre naturellement moins d'images, et l'on peut être sûr d'avance que la poésie y a bien peu de place. Du reste il est à noter que ceux qui jouent les grands rôles ne suscitent que peu de figures. Il n'y a aucune comparaison vraiment descriptive de Frédéric, quoiqu'on le voie montant les escaliers comme une flèche (580, image banale et mauvaise), ou en colère et les prunelles « ardentes comme son cigare » (318) (53), ou surtout « faisant un peu l'Antony » (244), parlant à M^{me} Arnoux « d'une voix caressante, comme on fait à une personne malade » (239), ou embarrassé par Arnoux qui parle de femmes ou par l'arrivée de son ami intime Deslauriers qu'il va quitter pour aller dîner

(52) On a vu l'origine de cette image dans *Quidquid volueris*, p. 206.

(53) Il y a plusieurs autres exemples d'images choisies pour des raisons de coexistence ou de juxtaposition. Voir en plus de « narines... bonnet » (169) : « ténèbres... cœur » (39), « tendresse... onde » (71), « dentelles... amulettes » (524), déjà vues, celles-ci : « cœur... table » (157), « brindilles de soie » (245), « bêtes... giberne » (451), et parmi les images sensorielles, « pâle... colle-rette » (511), « figure... draps » (402), « fruit... lèvres » (304).

chez Arnoux, et « rougissant comme une vierge » (60), ou tremblant « comme une femme adultère sous le regard de son époux » (62).

Arnoux n'est honoré que d'une seule image descriptive, mais elle en vaut plusieurs comme représentant d'exagération ironique. Brasseur d'affaires sans scrupule un peu à l'instar de son modèle Maurice Schlesinger, mais ruiné et déchu, il a fini par se mettre dans le commerce des objets de piété :

« Du haut en bas des étagères, on voyait des médailles..., des chapelets..., les portraits des gloires ecclésiastiques... Arnoux, à son comptoir, sommeillait la tête basse. Il était prodigieusement vieilli, avait même autour des tempes une couronne de boutons roses, et le reflet des croix d'or frappées par le soleil tombait dessus » (566) (54).

Il n'y a que bien peu de chose à dire sur les rares images décrivant Deslauriers, le camarade intime de Frédéric (55), ou M. Dambreuse avec « ses yeux glauques, plus froids que des yeux de verre » (28). Ce bon et sympathique garçon, Dussardier, est une sorte d'Hercule dont les cheveux ressemblent à un paquet d'étoupes (42), et avec cette chevelure, ses petits yeux francs et son nez carré, il « rappelait confusément la physionomie d'un bon chien » (44). Il est un de ces hommes « n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires ; on les franchit comme un pont et l'on va plus loin » (345). On le voit la dernière fois, fidèle à ses convictions républicaines, à l'instant où son ami, Sénecal devenu agent de Louis-Napoléon, va le tuer :

« Sur les marches de Torton, un homme, Dussardier, remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide » (599).

On ne trouvera nulle part aucune autre image appliquée aux hommes aussi sympathique que cette comparaison-symbole. Ce dur Sénecal, admirant « la lourde charretée des écrivains socia-

(54) Voir aussi : « trésors.. auberges » (247).

(55) Voir toutefois « pacha » (111) ; « marionnette » (102) ; « marins... quart » (108). Plus importantes et révélatrices sont les images décrivant ses émotions et ses idées. Certain projet égoïste « tel qu'un obélisque abattu lui paraissait maintenant d'une hauteur extraordinaire. Il s'estimait volé » (265). « N'ayant jamais vu le monde qu'à travers la fièvre de ses convoitises, il se l'imaginait comme une création artificielle, fonctionnant en vertu de lois mathématiques... Certains salons parisiens étaient comme ces machines qui prennent la matière à l'état brut et la rendent centuplée de valeur » (112-113).

listes », rêvant une démocratie qui serait une filature et une métairie, « une sorte de Lacédémone américaine » où la Société serait plus absolue et divine que « les Grands Lamas et les Nabuchodonosors », ce Sénécal se conduisant « par des raisonnements de géomètre et une bonne foi d'inquisiteur » (195), ce Sénécal représente un type que Flaubert détestait. Par moment, il prend une figure à la Fouquier-Tinville (441). Ses cheveux, qu'il porte en brosse pour imiter Blanqui, le symbolisent. Dur contremaître dans une usine, il « se promenait les mains derrière le dos, comme un pion dans une salle d'études » (284), et en voyant le bel ameublement de la chambre de Frédéric, « Sénécal se rembrunit, comme les cagots amenés dans les réunions de plaisir » (196).

Flaubert voue une haine pareillement chaleureuse à Delmas ou Delmar, acteur qui prostitue son art pour réussir. Nous le voyons pour la première fois, « beau jeune homme, trop gras et d'une blancheur de cire. Il avait de longs cheveux noirs disposés à la manière du Christ..., l'air orgueilleux comme un paon, bête comme un dindon » (103), petite description bien impersonnelle par exemple, ainsi que celle-ci qui peut lui servir de carte professionnelle : « le cabotin avait une mine vulgaire, faite comme les décors de théâtre pour être contemplée à distance » (175) ; sans parler de sa façon d'« émailler son discours de grands mots aussi peu intelligibles à lui-même qu'aux autres », « d'empoigner la parole » à tout propos (433), ou en faisant gronder sa voix cavernieuse, de déclamer des poésies humanitaires, « sérieux comme un pontife » (517).

Passons rapidement en revue les autres personnages : le solennel citoyen Regimbart, oracle dont « on aurait dit, à voir le sérieux de son image, qu'il roulait le monde dans sa tête. Rien n'en sortait » (55-56), pilier de café qui n'en bouge pas plus qu'il faisait partie de l'immeuble (565) ; tel orateur, parlant comme une machine (436), tandis qu'on l'écoute « la bouche ouverte, avec des airs de catéchumènes, des poses extatiques » (437) ; tel autre roulant « comme un automate ses yeux d'argent » (442) ; certain vieil amoureux, « ses cheveux... frisés naturellement comme les poids d'un caniche » (171) ; un autre vieux beau, « l'air momifié dans du cold-cream » (488) ; un vieux docteur qui « sentait l'embaumement » (402) ; Fumichon, industriel dont le visage apoplectique, lorsqu'il est question de socialisme, est « près d'éclater comme un obus » (496) ; M. de Cisy, espèce de demoiselle (28), jeune aristocrate aux bottes « insolentes de déli-

catesse », qui trouve la compagnie des jeunes étudiants parisiens « alléchante comme un mauvais lieu et instructive comme une Sorbonne » (82), et qui menacé d'un duel avec Frédéric, s'abandonne à « un flux labial désordonné » (322-323), ou sur le terrain regardant avec terreur la boîte contenant « sur un capitonnage de basane rouge, quatre épées charmantes... Un rayon lumineux, traversant les feuilles, tomba dessus ; et elles parurent à Cisy briller comme des vipères d'argent sur une mare de sang... sa lame tremblait par le bout, comme une cravache » (328-329). Le ridicule Martinon, avec sa « barbe taillée en collier » (31) et sa « grosse face couleur de cire » qui « emplissait convenablement, son collier (226), s'occupe assidûment des fleurs féminines du salon de M^{me} Dambreuse, « la figure de trois quarts, et si convenable, qu'il ressemblait à de la porcelaine de Sèvres » (338). Parmi les distingués et stupides habitués du salon, « quelques-uns ressemblaient à des douairières fatiguées, d'autres avaient des tournures de maquignon » (186). On a vu ailleurs les images de la foule révolutionnaire (56).

Certains noms propres sont nettement symboliques des individus qui les portent : Regimbart et Fumichon, qui méritent très exactement leurs appellations ; le père Roque, mi-roquentin, miroquet ; Pellerin, apôtre et martyr théorique de l'art, au demeurant pauvre rapin ; Deslauriers qui s'en donne, sans quoi il n'en aura jamais ; peut-être doit-on ajouter Sénécal, homme qui veut purger l'Etat de ses maux en jouant le rôle d'une sorte de Sénécal socialiste ; M. de Nonancourt, vieux beau ; sans parler de l'onomatopée de certains autres noms tels que de Cisy, la Vatnaz, etc.

Dans ce roman, il y a un respectable faisceau de moquerie, d'images-clichés. Pellerin, le rapin dont les tableaux sont toujours couverts d'un réseau de lignes à la craie « comme les mailles vingt fois reprises d'un filet » (53), est parfois bien près d'ex-

(56) Il y a un passage très objectivement réaliste où sont employées plusieurs images inspirées par des observations personnelles. Il s'agit de la maladie du pauvre enfant de M^{me} Arnoux. Il a la « figure plus blême que ses draps » (402), « sa toux ressemblait au bruit de ces mécaniques barbares qui font japper les chiens de carton » (402) ; « son ventre se creusait comme s'il eût suffoqué d'avoir couru » (403) ; « il frissonna dans la longueur entière de son corps, comme une onde sous un coup de vent » (404). Voir aussi « tube de parchemin » (404) ; « obstacle » (403).

M. Dumesnil a fait une étude pénétrante de cette merveilleuse page de clinique (*Flaubert, son hérité, etc.*, pp. 203 à 215). Pour la documentation de cette scène, voir la lettre du docteur Chaume, *Chronique médicale*, vol. 1900, p. 770, et l'intéressante thèse de M. D.-L. King, *L'influence des sciences physiologiques sur la littérature française*, pp. 233-234.

primer les idées de Flaubert sur l'art, mais en leur donnant une tournure grotesque, comme si l'auteur voulait se moquer de lui-même et de ses idées les plus chères. Pour Frédéric, victime hallucinée des multitudes de clichés qui possèdent son être, ce n'est qu'à Paris que peuvent s'épanouir « l'art, la science et l'amour (ces trois faces de Dieu, comme eût dit Pellerin) » (131) ; le conseiller départemental et Homais ont d'assez nombreux successeurs dans le roman ; les habitués du salon Dambreuse, qui ne parlent qu'en lieux communs (226-228) : bouleversements, donner la main, dépasser les bornes, bâillonner les journalistes, libertés gangrénées, freins, bien d'autres pauvretés, telles que Flaubert se complaisait à les collectionner et qu'il comptait employer dans le deuxième tome de *Bouvard et Pécuchet* ; Deslauriers pour qui « la France râle, énervée, sous la botte du gendarme et la soutane du calotin » (200) et qui « avait frappé en vain aux portes de la Démocratie » ; Regimbart pour qui Arnoux est « une vraie tête de linotte ! Il brûlait la chandelle par les deux bouts. Le cotillon l'a perdu » (583) ; Pellerin pour qui « il branle dans le manche » (201) ; tel orateur qui annonce que le « christianisme est la clef de voûte et le fondement de l'édifice nouveau », et changeant de course métaphorique il dit : « Mais quand un vaisseau est surpris par la tempête... », étant interrompu par un monsieur qui lui répond : « Mais c'est démolir d'un seul coup, comme un maçon sans discernement... », ce qui amène un citoyen couvert de plâtre à hurler : « Vous insultez les maçons ! » (438). Voilà qui prouve le danger des comparaisons.

Même la bonne Maréchale ajoute sa pierre à ce fameux édifice, non seulement en déclarant à Frédéric, devenu républicain pour le quart d'heure et participant au mouvement... : « elle se fait entretenir, ta République !... amuse-toi avec elle... une République à vingt-cinq pour cent », mais aussi en annonçant que « dans un pays comme dans une maison, il faut un maître ; autrement, chacun fait danser l'anse du panier » (444-445).

Toutefois, on ne pourrait pas multiplier les exemples de ces images-clichés au degré où on l'a fait pour *Madame Bovary*, la tendance à la charge étant moins prononcée de ce point de vue que dans l'autre roman. N'empêche que le roman, que les paroles, actes, et croyances de ses personnages ne sont qu'un tissu des automatismes de tout genre qui règnent en despotes sur la vie de la presque totalité des hommes, et surtout de ceux qui étaient de rigueur dans les dernières années de la monarchie de Juillet.

Quelquefois tel petit détail devient le symbole ironique d'une personne. Pour ne donner qu'un exemple, un jour à la campagne, Arnoux, qui s'enfonce dans les difficultés financières et le mercantilisme, perd beaucoup de temps à chercher une vieille chaloupe qui sombre lorsqu'on y embarque ; et Hussonnet, touche-à-tout, « faisait des ricochets sur l'eau » (119).

C'est ce jeune bohème qui représente Flaubert pasticheur du style flamboyant genre 1830 (57). Etant de la nature des singes, il imite certains acteurs (302) : tantôt « il écarta le bras, largement, comme Frédérick Lemaître (58) dans *Robert Macaire* » (39) ; tantôt lorsqu'Arnoux le loue pour ses connaissances intimes des filles de Paris : « Après vous, s'il en reste, sire, répliqua le bohème, avec un salut militaire, pour imiter le grenadier offrant sa gourde à Napoléon » (49). Voici quelques-uns des « faibles pétards » qu'il sème à travers sa conversation : pour lui la Jeunesse des Ecoles « manque de galbe et de couleur » (39), les étudiants étant « pacifiques comme moutons, bêtes comme cornichons, et idoines à estre épiciers, Pasque-Dieu » (39). Il ne demande pas mieux que d'être corrompu « avec les trésors d'Albion... Je ne repousse pas les présents d'Artaxercès » (40) ; si l'on a une fête intime, il ne manque pas de s'écrier : « Faites monter des grandes dames, pour que ce soit plus Tour de Nesle, couleur locale, et rembranesque, palsambleu » (381) ; c'est lui qui remarque en voyant le trône porté sur l'épaule des révolutionnaires : « Saprelotte ! comme il chaloupe ! le vaisseau de l'Etat est balloté sur une mer orageuse ! Cancane-t-il » (415) ; et à sa petite amie qui l'appelle « mon petit chat », il répond : « Appelle-moi vicomte, plutôt ! Ça vous donne un genre cavalier, Louis XIII et bottes molles, qui me plaît ! » (106).

Parfois le bohème s'attaque plus directement aux clichés romantiques (81). Mais, on l'a dit, c'est le rapin Pellerin qui, assez curieusement, devient quelquefois le porte-parole de Flaubert, toujours en parodiant inconsciemment les idées chères à notre sévère adepte de l'introspection, qui aime à se moquer de

(57) Il paraît que pour mieux inspirer sa Muse satirique et absorber la « couleur », il feuilletait des albums de Gavarni et d'autres. Ça et là il s'est moqué de cet esprit de mots qu'il portait en lui. Voir « bosse... front » (118) ; « Rouget est frit » (380) ; « main... sèche... brûler... castagnettes » (447), etc.

(58) L'on croirait Hussonnet par moment une incarnation de Gustave et du fameux Garçon, comme le sont parfois Pellerin et souvent Frédéric et Bouvard et Pécuchet. Cette confusion possible est augmentée par ce geste à la Frédérick Lemaître, puisque d'après Edmond de Goncourt c'était un geste familier à Flaubert qui, du reste, dit-il, lui ressemblait. Voir le *Journal* des Goncourt, 11 mai 1859, et 10 juin 1879.

tout, y inclus lui-même. On l'entend s'élancer « dans une catilinaire contre les épiciers ; vendeurs de chandelles ou d'argent, il n'y voyait pas de différence » (118) ; et l'on croirait telle page tombée de la *Correspondance* :

« Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête... l'art deviendra, si l'on continue, je ne sais quelle rocambole au-dessous de la religion comme poésie, et de la politique comme intérêt. Vous n'arriverez pas à son but, — oui, son but ! — qui est de nous causer une exaltation impersonnelle, avec de petites œuvres... l'Olympe est une montagne ! Le plus crâne monument, ce sera toujours les Pyramides. Mieux vaut l'exubérance que le goût, le désert qu'un trottoir, et un sauvage qu'un coiffeur ! » (67).

Deslauriers, adepte du cliché cependant, se moque du régime politique « fait de débris louis-quatorziens, de ruines voltairiennes, avec du badigeon impérial par-dessus et des fragments de constitution anglaise » (254).

Ailleurs c'est dans la pensée ou dans les paroles de Frédéric ou de Regimbart que l'auteur se glisse, pour finir par oublier son rôle et prendre la parole lui-même. Voici pour l'hôtel Dambreuse, où Dambreuse est le baromètre du parti : « C'était une succursale intime de la rue de Poitiers. Il y rencontra... les vieux ténors du centre gauche, les paladins de la droite, les burgraves du juste milieu, les éternels bonshommes de la comédie » (521). Et voici pour le Socialisme vu à travers les lunettes de la réaction bourgeoise :

« Ces théories, aussi neuves que le jeu d'oie..., épouvantèrent les bourgeois, comme une grêle d'aérolithes... La Propriété monta dans les respects au niveau de la Religion et se confondit avec Dieu. Les attaques qu'on lui portait parurent du sacrilège, presque de l'anthropophagie. Malgré la législation la plus humaine qui fut jamais, le spectre de 93 reparut, et le couperet de la guillotine vibra dans toutes les syllabes du mot République... La France, ne sentant plus de maître, se mit à crier d'effarement, comme un aveugle sans bâton, comme un marmot qui a perdu sa bonne » (424-425).

Enfin ce n'est personne d'autre que notre apôtre de l'impersonnalité qui commente directement les théories politiques de Sénécals, à l'autre pôle politique, cette Lacédémone américaine où règnent les Grands Lamas socialistes (195).

*
* *

Comme d'habitude, les images, nettement plus rares dans cette œuvre que dans les romans précédents, sont assez inégalement

distribuées à travers les divers chapitres. Négligeons ceux de distribution à peu près normale. Là où il est surtout question des séjours de Frédéric avec sa mère à Nogent, ou de politique, ou d'embarras ou de discussions dans les salons, ou d'amour déçu, de jalousie féminine, de brouilles, l'image est rare (Première partie, chapitres II, III, première moitié de IV, VI ; Deuxième partie, chapitres III, IV ; Troisième partie, chapitres II, V). Mais les images abondent dans les chapitres racontant la rencontre en bateau et bien plus le retour exalté à Paris et le bal chez la Maréchale, le retour de Marie chez Frédéric à la fin, et surtout la Révolution de 1848, l'idylle de la forêt de Fontainebleau, et le premier dîner chez M^{me} Arnoux (59). L'image et surtout les rapprochements et confusions hallucinatoires sont également fréquents dans les autres passages relativement courts où Frédéric rêve à Marie ou se trouve en sa présence. L'image abonde donc là où l'imagination amoureuse de Frédéric est le plus violemment ébranlée, ou bien là où l'imagination épique ou panthéiste de Flaubert a libre essor.

On a vu en étudiant un grand nombre d'exemples quelles sont les caractéristiques principales des symboles et des images de l'*Education sentimentale*. Voyons maintenant ce qu'une étude des proportions existant entre divers groupements d'images peut révéler.

Dans une œuvre tellement saturée du pessimisme de l'auteur et où évoluent de nombreux imbéciles, on ne pourrait guère s'attendre à trouver des images poétiques extrêmement fréquentes. Toutefois, puisque nous avons affaire, ici comme dans presque toutes les œuvres de Flaubert, à un jeune romantique qui ressemble de près au jeune Gustave Flaubert, puisque l'illusion précède la désillusion, puisque la beauté et l'attraction de la femme sont pour notre auteur et pour la plupart des personnages de ce livre une source d'excitation, d'exaltation, puisqu'il y a trois héroïnes, toutes belles, puisque surtout la véritable héroïne du livre est modelée d'après cette adorée vision de Trouville, et que c'est en rêvant à elle que Frédéric transforme en poésie tout ce qui l'entoure, puisque les descriptions métaphoriques de tous ces pauvres individus qui composent la population masculine du livre sont rares, il n'est point étonnant qu'en abondance de figures nettement poétiques appartenant au groupe appliqué au monde extérieur, ce roman suive d'assez près les deux qui le

(59) Première partie, chapitres I et IV ; Deuxième partie, chapitre I ; Troisième partie, chapitres I et VI.

précédent, et qu'en plus les figures teintes de poésie sans appartenir tout à fait à l'empyrée lyrique soient encore plus fréquentes que dans ces deux autres. Il est significatif que par contre les images exprimant les émotions et pensées et les rapports abstraits, soient rarement poétiques ou colorées de poésie, et cela pour d'excellentes raisons. D'abord les élans de Frédéric portent surtout à transformer le monde extérieur, tandis qu'il y avait de très nombreuses images dans *Madame Bovary* interprétant les illusions d'Emma sur l'amour, le bonheur, etc., plus ou moins abstraites. Peut-être y a-t-il là un désir de distinguer entre les tempéraments masculin et féminin.

Aussi partout dans le livre sont opposés la beauté et les appâts physiques de Diane et de Vénus, et la platitude de leurs idées et émotions, aux rares moments où l'auteur leur en attribue ; et surtout les charmes de la nature extérieure et la cécité, l'égoïsme, la faiblesse, la petitesse, souvent la méchanceté, surtout la banalité de cette autre nature que chacun des tristes personnages porte en soi, « l'éternelle misère de tout ». Ajoutons que l'on a une preuve de la nouvelle sobriété de Flaubert dans l'absence complète des scènes où s'étaient librement la sensualité et des images qui les expriment ou les suggèrent.

Il est utile de rapprocher de ces faits la fréquence comparée des images frappantes dans le groupe objectif et le groupe subjectif. On a vu que ces deux groupes occupent chacun une place près de la moyenne dans cette œuvre, tandis que dans *Madame Bovary* et dans *Salammbô*, l'image narrative ou descriptive de force exceptionnelle est décidément fréquente et celle qui analyse les faits intérieurs est extrêmement fréquente. L'image n'est plus pour Flaubert une actrice brillante et douée de tempérament, éblouie par son propre talent et attachée à en éblouir les spectateurs, mais une artiste intelligente et dévouée, prête à jouer toute sorte de rôle non pour elle-même, mais pour l'Art qu'elle vise, résignée à laisser à d'autres les grands rôles, et à attirer discrètement vers elle l'attention. C'est dans cette œuvre surtout que Flaubert peut prétendre avoir atteint une harmonie presque complète entre forme et fond.

Non seulement l'image frappante est rare dans le groupe subjectif, mais aussi l'ensemble des images fortes et banales de ce groupe représente nettement moins de la moitié de toutes les images, tandis que dans *Madame Bovary* (60) elles étaient beau-

(60) Naturellement le cas de *Salammbô*, où l'action, le monde extérieur, occupe la première place, n'est pas comparable à celui des autres romans.

coup plus nombreuses. Et cela non pas que les émotions et les rapports abstraits aient moins de place dans ce livre que dans l'autre, mais parce que de plus en plus dans l'œuvre de Flaubert la psychologie de ses personnages, qui ne sont guère des êtres profonds, se fixe en images descriptives. Tel geste, tel aspect physique, et surtout la façon figurée dont l'auteur l'exprime ainsi que les images par lesquelles les personnages interprètent les actes d'autrui ou les divers aspects du monde extérieur, deviennent de vrais miroirs de l'homme, de ses mobiles, de son caractère. Tout cela se trouvait bien développé dans *Madame Bovary* déjà, mais en plus les images d'analyse ou de notation psychologique y abondaient et comptaient de nombreux développements ; c'est parce que, à tort ou à raison, il supprime une bonne partie de ces notations, et diminue l'éclat de beaucoup d'autres que l'image est nettement plus rare et plus faible dans ce roman que dans *Madame Bovary*.

Là où les deux œuvres se joignent, c'est à l'égard de la place toujours importante, dans les deux, de l'emploi impressionniste et symbolique des descriptions des choses et des êtres, tantôt sous forme de répercussions entre l'âme des personnages et ces choses, tantôt comme leitmotiv ou chœur suggérant au lecteur d'imminentes Euménides.

Il est inutile de revenir sur la question de la distribution des images entre les différentes sources. On a vu qu'en général, et surtout pour le groupe objectif, elle est très appropriée au milieu géographique et social. Si l'on excepte le cas unique de la forêt de Fontainebleau, les images qui faussent la couleur sont plus rares que dans *Madame Bovary*, et si le bon goût ne règne pas toujours, heureusement Flaubert ne fait que tâter timidement et rarement là où Zola fouillera à pleines mains, à la recherche d'un style coïncidant avec celui qui est caractéristique du personnage dont il est question, comme dans cette évocation de l'eau de vaisselle. Du reste l'image fausse en elle-même, ou du moins qui le semble, est plus rare que dans l'autre grand roman, vraisemblablement parce que l'artiste a réussi à discipliner l'exubérance parfois incohérente d'autrefois, d'autant plus facilement que cette exubérance n'existe plus chez lui au même degré.

Coïncidant avec le dépouillement progressif du style de Flaubert, qui s'oriente vers Voltaire ou plutôt vers La Bruyère, est celui de la forme de l'image. La comparaison longuement soutenue si fréquente dans *Madame Bovary*, et qui débute souvent par une métaphore pour continuer par une comparaison, ou

vice versa, est décidément rare cette fois, et si la simple, courte comparaison est nettement plus fréquente que dans *Madame Bovary*, il y a une très grande différence entre ces deux œuvres au point de vue de l'emploi de la notation directe ou de la métaphore, le roman normand ayant seulement trente-six pour cent de ce genre d'image, dans le groupe du monde intérieur, *Salammbô* en ayant trente-neuf, et l'œuvre présente, avec *Novembre*, cinquante-six. Il faut dire tout de suite que l'abondance des clichés y est pour quelque chose, ces clichés étant en général des exemples d'ironie. Ajoutons que dans les pages où il s'agit d'hallucinations et de songes intenses, d'élans ardents, ou de désillusions violentes, ces notations directes, ayant le plus souvent valeur de verbes, c'est-à-dire la forme la plus agissante d'expression (61), deviennent bien plus nombreuses qu'ailleurs. Du reste les mêmes remarques sur l'inspiration des notations directes s'imposent pour les images sensorielles (62). Ajoutons que surtout parmi celles-ci, encore plus que dans *Madame Bovary*, Flaubert varie la forme des comparaisons, la disposition et le développement des phrases et des périodes, les locutions servant à remplacer les

(61) Voici quelques exemples de notation directe relevés au courant de la plume : « il enfonçait son âme dans la blancheur de cette chair féminine » (69) ; « à boire son âme dans ses yeux » (99) ; « noyant... écrasant » (123) ; « fulguraient » (123, cf. 229) ; « s'étiolaient » (156) ; « versés » (262) ; « sombra » (301) ; « enflammait » (301) ; « cœur gonflé... dégorgea » (344) ; « se grisant » (604) ; « dissoudre » (400) ; « froid... traverser le cœur » (595). A ces verbes, ajoutons des noms : « température des serres chaudes » (526-7) ; « étreinte » (110) ; « effluves » (420) ; « ivresse » (513) ; « autre soif » (183) ; « amulette... pudeurs » (524) ; « atrophie » (536) ; « peuple... mineur » (530) ; « souffle intérieur » (120) ; « foudres » (123) ; « caresse de sa présence » (269) ; « débris... badigeon » (125) ; « mois d'août des femmes » (391) ; « courbature » (596) ; « décombres » (596) ; « fleur même de la sensation » (600) ; « ligne droite » (609) ; « exhument » (610). On remarquera que ces dernières notations se trouvent dans les dernières pages du livre, et représentent non plus les élans mais l'accablement morne du héros. La comparaison ne serait plus à sa place. Pour des exemples de clichés en forme de métaphores, voir *supra*, le développement sur le cliché. Pour une combinaison de verbe et de nom, voir « flots... submergeaient » (269, cf. 553). On le voit, le vocabulaire métaphorique est sobre.

(62) On verra tout à l'heure des exemples de notations directes des jeux de lumière. Voir aussi parmi les verbes : « monta... lança » (69) ; « palpi-ter » (6) ; « éclaboussait » (465) ; « s'épanchait » (126) ; « se convulsait, s'étreignaient... se lançaient », etc. (466) ; « ciel... s'appuyait » (469). Parmi les adjectifs, « laiteux » (65) ; « filé... paresseuse » (69) ; « caressantes » (206). Adverbes : « amoureuxment » (6, 69). Noms : « flots » (97, 414, 466, 598) ; « langueur passionnée » (229) ; « fluide » (192) ; « flux » (322) ; « profils » (463), sans oublier la fameuse transposition : « Ces bruits semblaient même élargir le silence, qui était profond, absolu, un silence noir » (479).

comme et donnant souvent à l'image presque la valeur d'une métaphore (63).

Maintenant voici comment les images décrivant le monde objectif se distribuent entre notations de forme, de mouvement, etc.

Celles de forme, attitude, apparence, etc., sont de fréquence normale, et de force ou d'intérêt nettement au-dessus de la moyenne. L'image poétique est dans ce groupement un peu plus fréquente qu'en moyenne, l'image teinte de poésie décidément plus fréquente, grâce surtout aux évocations des charmes féminins et à la première partie de la description de la forêt de Fontainebleau. Mais l'image poétique longuement développée est rare, ce ne sont le plus souvent que de simples notations courtes. La nature fournit près de la moitié des images, grâce surtout aux descriptions de cette forêt, et aussi du jardin de Louise. Ce sont les roches et la terre en général, les arbres et la petite végétation qui sont décrits dans les trois quarts des cas. Le reste des images se divise également entre celles qui s'appliquent aux produits de l'industrie humaine (surtout aux édifices et aux voitures) et celles qui s'appliquent au genre humain, ce dernier groupe étant divisé de façon égale entre des descriptions parfois poétiques des femmes, de leur chevelure, de leur taille, et des notations le plus souvent ironiques de tel trait physique. Rappelons aussi que pour ce groupe comme pour les autres, les images servent rarement à indiquer purement un aspect physique, mais le plus souvent à atteindre une justesse objective et une suggestion subjective, et que parfois une même image représente forme, geste, couleur, ou son, ou la fusion de ces qualités, plus le milieu social et géographique, et surtout le moment et le caractère de la personne décrite (79) ou de la personne dont l'image reflète les impressions ou les émotions.

Les images de mouvement sont, comme celles de forme, légère-

(63) Voir « une sorte de » (168, 195, 359, 459) ; « un air de », etc. (296, 372, 437, 466, 483, 485, 532) ; « on aurait dit » (56) ; « ayant la douceur de », etc. (54, 186, 299, 367, 456) ; « la forme de » (467, 229) ; « en » (463) ; « une tête de », etc. (583, 526, 229, 466, 229, 172, 236) ; « faire l'effet de » (604) ; « avec des... de », etc. (195, 247, 155, 298, 303, 458) ; « à la » (441) ; « faire songer à » (229) ; « faire le » (244, 347) ; « à la manière de » (103) ; « devenir » (399) ; « couleur de », etc. (126, 147, 229, 266, 452) ; « paraître » (285-286, 425, 460) ; « ressembler à » (134, 165, 186, 217, 225, 245, 276, 404, 414) ; « pareil à » (120, 288, 290, 299, 407, 438, 466, 519, 556, 575) ; « sembler » (8, 54, 71, 96, 147, 148, 156, 228, 290, 321, 356, 391, 398, 466, 466, 482) ; « tel » (66, 69, 78, 265, 467, 467, 525) ; « plus... que » (64, 195, 206, 402, 451, 482) ; « aussi... que » (269, 411, 424) ; « moins... que » (245) ; etc. Flaubert est devenu plus modéré dans ses « plus... que ».

ment plus fréquentes qu'en moyenne. Elles sont assez rarement poétiques, la raison en étant que les trois quarts d'entre elles décrivent les êtres humains et que les cinq sixièmes de ces humains sont des hommes. Les femmes, donc, *sont* belles, les hommes *agissent* bêtement. Les plus nombreuses de ces images sont celles appliquées aux oscillations et aux ruées des foules, surtout révolutionnaires. La plupart des images de mouvement sont tirées des trois sources de l'homme, de l'eau, et à un moindre degré de la nature animée.

Quant à celles de couleur et de lumière, leur fréquence aussi dépasse un peu la moyenne, et leur intérêt dépasse décidément la moyenne, grâce en partie aux ironiques descriptions de la figure des hommes, en partie aux descriptions des charmes féminins ou aux jeux de lumière, d'ombre, et de couleur, tels qu'ils paraissent à Frédéric amoureux ou découragé. Quant à leur application, elles sont à peu près également divisées entre la nature, l'homme, et les produits de son industrie. La comparaison est fournie surtout par les étoffes et vêtements, les pierres et métaux, les fruits et fleurs, et les objets manufacturés, vraisemblablement pour les raisons de milieu social et économique déjà déterminées. Il y a des valeurs subjectives dans bon nombre des figures. La première partie du livre en compte beaucoup qui doivent leur choix aux exaltations plus ou moins vagues de Frédéric, tandis qu'il n'y en a plus du tout de cette catégorie à partir du retour de Fontainebleau et où les images elles-mêmes représentent non les éclats de couleur mais les chatouillements de lumière douce, « pulvérulences lumineuses » (168), lueurs irisées ou teintes de camélias (225, 125), fluides d'or (192), « mollement baignés » (213) ; jour laiteux qui attendrit le satin des murailles (65), douceurs de satin (299), lumière qui ondule comme des moires de satin (224), ou qui coule « comme une onde » (472), images qui en rappellent plusieurs des *Notes de Voyage*.

Les images relativement poétiques décrivant les sons abondent plus dans l'*Education* que dans les autres grands romans, grâce aux extases où la voix de Marie jetait Frédéric. Toutes les images de sons, ensemble, sont assez fréquentes et assez intéressantes, et elles en décrivent de toutes sortes, sonores, stridents, doux, forts.

Il y a cinq images d'odeur, à peu près toutes chargées de subjectivité : effluves amoureux de l'air de Paris (148) ; senteurs de femmes qui sont comme un baiser épandu (168) ; vieillard

sentant l'embaumement (402) ; et à Fontainebleau « cette exhalaison des siècles, engourdisante et funèbre comme un parfum de momie » (462), image guère appropriée au milieu géographique (64), et qui en rejoint une autre de *Madame Bovary* pour montrer la persistance de cette vision d'Orient qui reste au fond de Flaubert à travers toute sa vie. Du reste, on l'a vu, les images ressemblantes sont très nombreuses dans ces deux œuvres, quoiqu'elles soient bien plus ramassées dans le présent roman.

Il y a peu d'images appartenant nettement aux sens tactile, olfactif, kinesthésique, etc., mais il y en a bon nombre où émotion et sensation ne font qu'un, comme cela doit être dans une œuvre ayant pour protagoniste un Frédéric Moreau. Ces frissons de l'âme sont tout autant des frissons du corps (71, 420) ; c'est souvent que Frédéric est secoué de tremblements traités sous forme de comparaisons ; en présence des femmes ce sont bien ses nerfs, de vrais nerfs, qui sont fouettés (206) ; leur vue lui laisse de vraies étourderies d'homme qui descend de vaisseau (183) ; au contact de la main de Marie, « il éprouva comme une pénétration à tous les atomes de sa peau » (70). Cet homme, que le pétilllement des robes enflammait (301), qui en regardant Marie « enfonçait son âme dans la blancheur de cette chair féminine » (69), qui s'énervait en sa présence comme par « l'usage d'un parfum trop fort » (97), trouve dans son nom des nuages d'encens (391), et en le répétant tâche de le baiser sur ses lèvres (604), pour qui le charme corrompu de M^{me} Dambreuse, « comme l'exquise odeur qu'elle portait ordinairement, était complexe et indéfinissable » (519), c'est bien le même homme que le héros de *Novembre*, et c'est son frère en art qui avait écrit la *Correspondance*. Du reste nous ne saurions mieux finir ce chapitre qu'en prononçant ce mot, correspondances, qui suggère bien le tempérament du héros et l'art du romancier tels qu'ils sont révélés dans les images et les symboles de ce roman lent et entraînant, monotone, riche et fascinant.

(64) Cf. « obélisque » (265), aussi « panthère » (367), « singes » (101), « chatte sauvage » (236), « Lacédémone... Grand Lamas... Nabuchodonosor... inquisiteur » (195). Ces images, du reste, sont faciles à justifier.

CHAPITRE XV

Les Trois Contes

A cause de la rapidité relative de leur composition, à cause de l'importance plutôt secondaire que Flaubert leur attribuait, et du fait qu'ils représentent des genres littéraires différents des autres œuvres étudiées, les *Trois Contes*, au point de vue comparatif, devraient offrir un certain intérêt.

En 1875, une année après la composition de cette pièce malheureuse *Le Candidat* et le commencement de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert sacrifie sa petite fortune pour sauver le mari de sa nièce d'un désastre financier complet. Découragé, et pour la première fois de sa vie pressé par des besoins d'argent, en octobre il commence la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, conçue longtemps auparavant. Avec une rapidité inaccoutumée, et parmi toute sorte de distractions inévitables, l'œuvre fut écrite dans les cinq ou six mois suivants ; six autres mois furent absorbés par la préparation et la composition d'*Un Cœur simple*, comprenant des observations minutieuses de la campagne où se déroule l'action, et des études des cas de pneumonie semblables à celui qu'il a utilisé dans l'histoire, etc. ; ensuite il entreprit la documentation et la composition d'*Hérodiade* finit six mois plus tard, en février 1877.

Saint Julien fut inspiré par un vitrail d'église. La conception primitive date en toute probabilité de 1846, tandis qu'un premier plan fut préparé en 1856 (1). Cette évocation pittoresque contient peu d'analyse psychologique, quoiqu'elle suppose un état d'hallucination presque constant. L'étude de caractère, si elle existe, est atteinte presque entièrement par l'élément descriptif et narratif ; de là une écrasante proportion d'images appliquées au monde extérieur (six images objectives pour une subjective, la proportion la plus élevée dans toute l'œuvre de Flaubert,

(1) Cf. Descharmes et Dumesnil, *Autour de Flaubert*, t. II, p. 165.

les voyages exceptés). L'histoire, où « tout s'accomplissait avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves », correspond à ce besoin d'évocations moyenâgeuses, de métamorphoses et de mysticisme dont *Saint Antoine* représente le côté subjectif et critique, comme ce conte représente le côté objectif, crédule, et poétique. Le récit se déroulant en partie dans un château, mais surtout dans la forêt, les champs et les marais, ayant pour héros un chasseur implacable qui devient un saint, donnant comme impression dominante la naïveté des temps primitifs, on pourrait s'attendre à ce que la fréquence des images empruntées à la nature soit très élevée, et celle des produits humains très faible. C'est précisément le contraire.

Le premier groupe se place proportionnellement très bas, seuls *Un Cœur simple* et le voyage en Bretagne occupent un rang inférieur ; de plus cette dernière œuvre seule dépasse la *Légende* pour la haute fréquence des images de produits fabriqués et d'homme. Dans le groupe de la nature, les éléments se classent très haut, la vie végétale est décidément au-dessous de la normale, la vie animale tombe à un rang très bas. En ce qui concerne les groupes détaillés qui s'écartent nettement de la distribution moyenne, les images fournies par le ciel ont une fréquence exceptionnelle, celles des constructions et des industries ont une fréquence nettement élevée, celles de l'homme sont assez élevées, tandis que les images des oiseaux, des vêtements et celles des animaux sont très rares (2).

La fréquence des comparaisons empruntées aux cieux peut être attribuée au miracle des pages finales, où le Lépreux se révèle comme Jésus-Christ :

« Alors le Lépreux l'étreignit ; et ses yeux tout à coup prirent une clarté d'étoiles ; ses cheveux s'allongèrent comme les raies du soleil ; le souffle de ses narines avait la douceur des roses, un nuage d'encens s'éleva du foyer, les flots chantaient » (124) (3).

(2) Dans l'étude d'œuvres aussi courtes que les différents *Contes* de Flaubert, on ne doit pas trop appuyer sur les proportions ; le total des images est si petit que deux ou trois de plus ou de moins changent radicalement les proportions, tandis que lorsqu'il s'agit de larges groupes, ou des sources habituellement les plus fréquentes, les proportions sont tout à fait significatives.

(3) Voir aussi « eau... ciel » (102) ; « étincelle... étoiles » (108). Les autres images des éléments peuvent être rapidement passées en revue : « monticules » (92) ; des vagues qui sont des « montagnes » (121) ; des Indiens « couleur d'or » (98) ; « lac... plomb » (90) ; yeux « rouges... charbons » (121) ; « colonnettes... grottes » (101) ; cheval, ou cheveux, « blancs comme la neige » (87, 105, 106) ; « glace... os » (123). Une des images de ce groupe représente cette tendance à exagérer qui, déconcertante dans les œuvres réalistes de Flaubert, est ici « dans la couleur », quoique difficile à accepter

La faible proportion des images tirées du monde animal, surprenante à première vue, l'est beaucoup moins à la réflexion : les évocations fantasmagoriques d'oiseaux et de bêtes sont si fréquentes, que si beaucoup d'images leur étaient empruntées elles encombreraient inutilement les pages. La plupart des images d'animaux sont des banalités employées pour exprimer la rapidité ou les dimensions (4).

Comme la plupart des autres expressions figurées de ce conte, les comparaisons, fréquentes en proportion, tirées des objets manufacturés, sont généralement des banalités (5). De plus, trois ou quatre d'entre elles rappellent les malheureuses images du même groupe notées dans les différentes versions de *Saint Antoine* ; bien que ce ne soit pas un véritable anachronisme que de parler d'une eau « plus noire que l'encre » (121), d'une forêt « ayant le dessin d'un éventail », ou de la peau du Lépreux « rude comme une lime » (124) (6), ces images ajoutent peu au conte et ne sont pas dans l'esprit des passages où elles se trouvent. Cette dernière image et les suivantes, appliquées au divin Lépreux, sont loin d'être agréables : « la figure pareille à un masque de plâtre » (121), « la peau plus froide qu'un serpent » (124). Beaucoup plus appropriées sont ces autres comparaisons se rapportant, la première à la fille de l'empereur, la seconde à Julien repentant, la troisième au Lépreux :

pour beaucoup de lecteurs : Julien tire si bien de l'arc avec la rapidité d'une mitrailleuse moderne que « les flèches tombaient comme les rayons d'une pluie d'orage » (92). Ailleurs, on suit Julien qui « traverse des régions si torrides que sous l'ardeur du soleil les chevelures s'allumaient d'elles-mêmes comme des flambeaux ; et d'autres qui étaient si glaciales, que les bras, se détachant du corps, tombaient par terre » (98-99) ; ou bien on admire son adresse lorsqu'il envoie sa javeline « dans le goulot des bouteilles, cassait les dents des girouettes, frappait à cent pas les clous des portes » (95). Les seuls exemples tirés de la vie végétale sont ceux de « roseau » (101), « rose » (124) et « feuilles mortes » (92).

(4) En voici plusieurs : « leste... jeune chien » (23) ; « vélocé... gazelle » (86) ; « mâtins... ânes » (86) ; « poules grosses comme des moutons » (80) ; « griffons, poilus comme des ours » (86). Parmi les autres exemples de ce groupe on peut mentionner : lampe « en forme de colombe » (82), et la comparaison suivante qui en rappelle une de *Salammbô* : « Les flèches, avec leurs plumes, se posaient sur les feuilles comme des papillons blancs » (108).

(5) Ainsi « Julien tua le calife, coupa sa tête, et la jeta comme une boule » (99) ; le faucon de Julien « montait droit dans l'air comme une flèche » (87) ; des sabres sont « plus clairs que des miroirs » (98) ; etc.

(6) Primitivement, Flaubert avait écrit que les gales, ou les pustules de la peau de l'Inconnu, piquaient comme une râpe. Voici d'autres images que l'auteur eut raison de supprimer : le bateau de Julien à l'approche du Lépreux glisse comme sur des patins ; les toits pointus des tours brillent au soleil, après les orages, comme des comètes d'argent ; les courtines ont des créneaux pareils aux dents d'une scie.

« Ses grands yeux noirs brillaient comme deux lampes très douces » (100).

« Il resta pendant la messe, à plat ventre au milieu du portail, les bras en croix » (113).

« Et cette voix haute avait l'intonation d'une cloche d'église » (120) (7).

Dans l'ensemble, le groupe des images empruntées aux constructions est plus heureux comme choix : la vallée dans laquelle les cerfs sont massacrés a « la forme d'un cirque » (91) ; le chasseur victorieux « s'avança dans une avenue de grands arbres, formant avec leurs cimes comme un arc de triomphe » (90) ; au château, « les pavés de la cour étaient nets comme le dallage d'une église » (77), « la chapelle était somptueuse comme l'oratoire d'un roi » (79), et le « domestique était réglé comme l'intérieur d'un monastère » (79). Plus tard, le noble père de Julien, que celui-ci va bientôt tuer, arrive : « avec sa taille haute et sa grande barbe, [il] ressemblait à une statue d'église » (106), tandis que l'impressionnant lépreux est « immobile comme une colonne » (122) (8).

Les images de l'homme, dans l'ensemble, contribuent bien à créer une atmosphère irréelle, une atmosphère d'horreur et de grandeur, d'hallucination et de fatalité. Après avoir massacré un grand nombre de cerfs, Julien remarque que « derrière le bois... le ciel était rouge comme une nappe de sang » (92), et, après avoir tué, sans le savoir, son propre père, « il rechercha les solitudes. Mais le vent apportait à son oreille comme des râles d'agonies, les larmes de la rosée tombant par terre lui rappelaient d'autres gouttes d'un poids plus lourd. Le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans les nuages » (116-117) (9).

(7) Cf. la voix du Christ, O. J., I, p. 436. Ces trois images de *Saint Julien* illustrent bien la variété que met Flaubert dans la construction de la phrase imagée, dans ce conte comme ailleurs. Du reste les « plus... que », qui sont fréquents, sont bien à leur place cette fois, étant donné l'esprit du conte. Parmi les notes et brouillons, il y a d'autres comparaisons des objets manufacturés, etc., le soleil, le pont-levis du château relevé, des créneaux semblent des boucliers ; les fleurs du parterre forment des armoiries, des broderies, ou des entrelacs ; le chant du coq retentit comme une trompette, rapprochements un peu torturés, mais ayant le mérite de bien s'accorder avec le milieu.

(8) Flaubert avait écrit que le dressoir du réfectoire était tellement chargé de vaisselle qu'il ressemblait à la devanture d'un orfèvre ou d'un argentier, rapprochement qui rappelait de trop près une image de l'*Education sentimentale* (225) déjà examinée. Il n'y a que trois images de vêtement, toutes insignifiantes ; « ténèbres déchirées... vagues » (121) ; « épagneuls... satin » (86) ; « linceul » (122).

(9) Les brouillons avaient poussé plus loin le développement des hallucinations : les herbes en le frôlant le font tressaillir comme au contact d'une

A la mère apparaît « une ombre mouvante » (80), et le chasseur tourmenté de remords « traversa des pays où il y avait tant de brouillard que l'on marchait environné de fantômes » (99) ; le Lépreux « tel qu'un squelette... avait un trou à la place du nez » (122). Le cerf mystique à voix humaine, symbolisant la conscience de Julien, « s'arrêta, les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier... » (83).

A la fin, les visages de ses parents assassinés, « d'une majestueuse douceur, avaient l'air de garder un éternel secret » (112), et en dépit de la face hideuse du Lépreux, « il y avait dans son attitude comme une majesté de roi » (121). C'est du reste cette scène, ainsi que la description du début, celles des apparitions hallucinatoires d'animaux, et le tableau final, qui semblent avoir donné à Flaubert le plus de peine au point de vue du choix, et surtout de l'expression, des images.

Ajoutons que l'étude du détail symbolique en dehors des images, nous entraînerait fort loin dans cette œuvre où la netteté photographique et le vague mystique se confondent. Il faut se borner à mentionner le rôle du grand cerf noir (93, 111), les actions des animaux en général (et surtout pp. 91-94, 106-111), le long calvaire de Julien errant à travers le monde, et l'apparition du Lépreux.

Quant à la distribution des images, presque toutes très courtes, entre les différents groupes descriptifs, ce conte laisse bien l'impression d'un vitrail d'église tel que celui qui inspira l'auteur : les images interprétant les sons et les mouvements sont extrêmement rares ; celles des formes sont un peu au-dessous de la fréquence moyenne ; celles de couleur, et surtout de lumière, sont fréquentes. Ajoutons que les groupes ordinairement rares de dureté, de toucher, et principalement de rapidité et de froid, groupes peu susceptibles de développement, sont très fréquents.

Pour conclure, s'il y a peu à dire contre la justesse de la plupart des images de cette légende, écrite comme délasement, et dans un esprit de sympathie apparente, il faut avouer que beaucoup d'entre elles sont banales ; les proportions des groupes de sources sont surprenantes et l'effet saisissant du livre dépend plutôt du symbolisme des détails et de l'atmosphère générale du conte. Comme les *Tentations*, *Saint Julien* aurait beaucoup gagné à la suppression de quelques-unes des images qui sont,

chevelure ; les traînées des orages dans les gorges lui rappellent les linceuls, et ne voyant personne, il lui semble qu'il marche dans un grand tombeau peuplé de fantômes.

sans nul doute, objectivement justes, mais non en harmonie avec la couleur générale, ou bien banales et inutiles, et aussi peut-être à l'emploi de quelques-unes des images supprimées. Les expressions figurées sont très exceptionnellement nombreuses cette fois (plus de deux par page), mais le plus souvent elles prennent la forme d'une simple notation sans développement, qui sert à fixer l'apparence extérieure des choses, car il n'y en avait guère besoin pour donner de l'éclat au récit. Evidemment, excepté dans les scènes principales où elles sont employées avec plus d'efficacité, Flaubert comptait peu sur les images figurées pour broser le fond de cette histoire qui n'est qu'images, et que Jules Lemaître caractérise avec justesse de « bijou gothique d'une rare perfection... », dont « chaque page évoque l'idée d'un vitrail ou d'une enluminure de missel » (10), et dont M. Thibaudet n'hésite pas à dire qu'elle « donne l'impression d'un style plus beau, plus lumineux que toute autre œuvre de Flaubert » (11).



Le conte suivant, *Un Cœur simple*, histoire d'une humble servante normande dont la soif de dévouement à autrui est le mobile de tous ses actes, présente une combinaison remarquable d'apparente impersonnalité et de sympathie inhérente, sympathie d'autant plus goûtée par le lecteur attentif qu'elle est plus discrète.

Nous ne nous occuperons pas longtemps de cet excellent échantillon de l'art réaliste, car les images, cette fois, sont rares et banales, c'est-à-dire strictement subordonnées au ton grisâtre du conte, et à la mentalité élémentaire de la pauvre Félicité, dont le modèle fut la servante de la grand' tante de Flaubert. En forçant un peu la limite entre l'image morte et l'image encore vivante, on arrive à compter à peine six images s'appliquant au monde intérieur (12), toutes banales comme elles doivent l'être. Aussi, puisqu'il n'y a que trente-sept images décrivant le monde extérieur, il est inutile de faire une étude détaillée de la distribution entre les différentes sources, ou groupes de sensations. Il

(10) *Revue Bleue*, 11 et 18 octobre 1879 : *Les Romanciers contemporains*.

(11) *Gustave Flaubert*, p. 212.

(12) Il y est question des flots d'une marée de tristesse qui étouffe Félicité (51), du petit cercle de ses idées qui se rétrécit (48), de barrière (28), de liens (32), ou de souvenirs qui planent (11).

suffit de noter que, encore plus que dans *Saint Julien*, les images tirées de la nature sont rares ; celles empruntées à l'homme et à ses activités sont nombreuses. Quant aux types de sensations, les images rendant des impressions de sons, et à un moindre degré de forme, sont fréquentes ; celles de mouvement se trouvent rares ; celles de couleur approchent de la moyenne. Enfin, si dans plusieurs scènes, Flaubert cherche péniblement la métaphore voulue, et son expression adéquate, il se montre toutefois exigeant, et nous avons noté dans notre examen incomplet des brouillons, vingt-huit expressions figurées qu'il supprime complètement, pour des raisons diverses, avant la forme définitive.

Brunetière critiquant le conte, parle de « ce... profond mépris du romancier pour ses personnages ; cette dérision... cette brutalité comprimée » (13), tandis que Flaubert, en parlant de ces pages, au courant de leur composition, déclare que « cela n'est nullement ironique, comme vous le supposez, mais, au contraire, très sérieux et très triste. Je veux apitoyer, faire pleurer les âmes sensibles, en étant moi-même une » (*Corr.*, éd. 1910, IV, 260, cf. 268). Pour tout lecteur se donnant la peine de pénétrer cette nouvelle, un côté ironique se révèle bien, mais c'est là le masque sous lequel l'âme sensible se cache ou plutôt se trahit ; Flaubert n'a pas menti en disant que le fond est sérieux et triste, y compris l'attachement de la pauvre Félicité pour le perroquet qu'elle confond peu à peu avec le Saint-Esprit. Félicité représente bien ici l'humanité tout entière, avec ses confusions comiques à la surface, tragiques au fond, confusions dues à l'impérieux besoin qu'éprouvent les hommes de trouver entre toutes choses des rapports, ce qui les mène à voir une identité là où, au fond, il n'y a pas l'ombre d'une ressemblance. Le perroquet devenu le Saint-Esprit, c'est le moulin de Don Quichotte, les erreurs sentimentales d'Emma, de Mâtho, de Frédéric, c'est la vision céleste qu'entrevoit saint Antoine, c'est l'exaltation esthétique qui fait qu'un Flaubert en vient à confondre l'artiste avec Moïse, et même avec Dieu. Et le développement de caractère, atteint sans analyses psychologiques, est des plus sûrs. Nous en parlons ainsi un peu parce que Félicité suit, sur un niveau inférieur, cette même route que suit Flaubert et tout être imaginatif, pour qui les images sont des choses et pour qui le symbole s'incorpore à la vie. Comme le dit Emerson, toute pensée humaine est tyrannisée par son instinct d'unification, à tel point qu'elle procède

(13) *Le Roman naturaliste*, éd. de 1883, p. 56.

en établissant entre tout des liens, diminuant les anomalies, découvrant sous terre des racines par lesquelles les choses les plus contraires et les plus éloignées se trouvent unies et fleurissent sur une même tige.

Il en est ainsi pour la vieille servante. A ses yeux la Bible est réelle, parce qu'elle est remplie d'images de choses familières : Félicité « aime plus tendrement les agneaux par amour de l'Agneau, les colombes à cause du Saint-Esprit » (24). Personne « dévote mais mystique », après s'être attachée passionnément à une série de valeurs humaines, elle n'a plus rien pour la retenir à la vie que son perroquet et l'église. La confusion des deux passions en résulte inévitablement, en vertu des causes que Flaubert se donne beaucoup de peine à établir. Le perroquet mort est empaillé et enfermé dans sa chambre, endroit qui « avait l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar, tant il contenait d'objets religieux et de choses hétéroclites » (52). Et voici comment se développe la confusion :

« A l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa ressemblance lui parut encore plus manifeste sur une image d'Epinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur. Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou.

« L'ayant acheté, elle le suspendit à la place du comte d'Artois, — de sorte que, du même coup d'œil, elle les voyait ensemble. Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait plus vivant à ses yeux et plus intelligible. Le Père, pour s'énoncer, n'avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou. Et Félicité priait en regardant l'image, mais de temps à autre se tournait un peu vers l'oiseau » (53-54).

Enfin, Félicité mourant le jour de la Fête-Dieu, hume, « avec une sensualité mystique », la vapeur des encensoirs qui monte à sa mansarde, car on a établi un reposoir sous sa fenêtre ; et, agonisant, elle donne sa suprême pensée à son oiseau que l'on a placé au-dessus :

« Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît ; et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête » (63-64).

Cette apothéose à la fois ironique et très sympathique est caractéristique de l'esprit qui pénètre l'histoire. Il y a d'autres images

illustrant le fonctionnement de cette loi de l'association des idées dont Félicité est en quelque sorte la victime (14), par exemple celle qui reflète son désespoir en apprenant la mort, en mer, de son cher neveu. Brunetière critique cette comparaison, parce qu'elle répète à peu de chose près un passage de *Madame Bovary* : « Les prairies étaient vides, le vent agitait la rivière ; au fond, de grandes herbes s'y penchaient, comme des chevelures de cadavres flottant dans l'eau » (34) (15).

Il y a certes, ici, comme parfois ailleurs, répétition, mais l'image est cette fois plus strictement à sa place que dans le roman où elle n'a aucun rapport avec la situation immédiate, servant de présage et non de miroir. Il ne faudrait pas croire non plus que l'image se soit glissée par inadvertance dans le texte : on dirait que Flaubert l'utilise pour racheter l'obscurité du passage correspondant dans le grand roman. Nous avons trouvé dans un scénario de cette scène : « La vue de l'eau par une liaison d'idée la fait pleurer », et dans un autre : « Battait la tête très basse, le courant, les herbes au bord de la Touques, le vent — liaison d'idées, le son de son lit — son cœur éclate » ; dans un autre encore : « les herbes, le courant, le vent — Transition d'idée — la vue de l'eau la fait pleurer » ; ensuite vient « de longues herbes dans le courant comme des cheveux de noyés » ; puis « de longues herbes penchées... la force du courant, des cheveux de cadavres flottant dans l'eau » ; enfin « Le ciel avait une blancheur unie, les prairies étaient vides, le vent agitait la rivière et au fond, de grandes herbes s'y penchaient, comme des chevelures de cadavres flottant sur l'eau ». « Les prairies vides » sont retenues, mais « la blancheur unie » du ciel tombe, vraisemblablement parce que Félicité lavant le linge aurait pu voir et remarquer les prairies vides, mais non le ciel blanc. Ces notations indiquent une vie simple et monotone, comme on l'a vu en étudiant *Madame Bovary*.

Du reste l'étude des images supprimées renseigne sur la sévérité relative que Flaubert observe en écrivant et sur son attitude vis-à-vis de sa pauvre héroïne, vis-à-vis de son art. Ainsi il y a cinq images comparant les perroquets aux passereaux, aux singes, aux oiseaux de proie, aux poules, qu'il semble avoir trouvées dans un des livres documentaires, et qui disparaissent toutes. Les

(14) Voir aussi pp. 30-31.

(15) On se rappelle l'image de *Madame Bovary* : « De grandes herbes minces... comme des chevelures vertes abandonnées s'épalaient dans sa limpidité » (130). Voir Brunetière, *Le Roman naturaliste*, éd. 1883, p. 60.

dernières lignes du conte lui ont donné beaucoup de peine. On le voit à la recherche des images. Sur un feuillet se trouve indiqué que le récit devrait se terminer par « une phrase très longue ». Dans les premières formes, cette vapeur d'azur qui monte aux narines de l'agonisante, formait « un nuage odorant », c'était une « bouffée comme un nuage », les mouvements de son cœur s'affaiblissaient comme « des flots », « comme les vibrations d'une corde d'argent sur la (*illisible*), ou l'écho... tombant au fond d'un précipice », et ses paupières fermées pour la dernière fois, « elle se tenait comme une statue sur un tombeau ». Ces images supprimées suggèrent la même sympathie que celles de la scène de mort dans *Madame Bovary*. L'image de la corde d'argent fait penser tout de suite à cette comparaison de la corde de harpe près de se rompre dans le roman (440). Du reste elle a son pendant dans une autre comparaison, très révélatrice, et supprimée dans la forme définitive, qui interprète l'attitude sculpturale de Félicité priant devant le calvaire du bassin de Honfleur, après le départ du neveu (voir p. 30) : « à genou devant le calvaire du bassin — clair de lune — prières — immobile, comme on représente les saintes femmes au pied de la croix ». Evidemment l'image dépasse la personne, quoiqu'elle soit bien une « sainte femme », mais aussi, incontestablement, elle trahit la sympathie de l'auteur, qu'il essaye de trop cacher dans la forme définitive, sous l'apparence d'une impersonnalité légèrement ironique. Après avoir supprimé dans le scénario la notation que la pauvre servante « donnait l'impression d'un cloître, apaisait par sa vue », il la compare avec son tablier aux « infirmières d'hôpital », et avec ses gestes mesurés à une « femme en bois fonctionnant d'une manière automatique » (5-6). La pointe ironique perce çà et là où il est question du reposoir « monceau de couleurs éclatantes » (63) ; de petites filles « frisées comme des anges » (61) ; du « troupeau de vierges » (25) ; ou du battement des pas dans la procession, qui fait le bruit d'un troupeau sur du gazon (62). Toute cette scène de la Fête-Dieu, du reste, fait penser à celle qui est racontée en détail dans *Par les Champs et par les Grèves*, et qui lui a sans doute servi de source. Les autres images sont assez strictement impersonnelles, et toutes sont dans la couleur du conte ou du passage, à l'exception d'une prairie « en forme d'hippodrome » (19) (16).

(16) Au reste cette notation est à peine une image. Voici les images de couleur : « mer... miroir » (19), « mer... argentée » (30), « pourpre... émeraude » (54), « ...lapis » (63), « ...champ de neige » (25), « scintillaient... étoiles » (51), « toits... velours brun » (18), « rideaux... figure » (37). Celles



Le sujet du troisième conte, *Hérodias*, offrit à Flaubert, comme le firent *Salammbô*, *La Tentation de Saint Antoine* et *Saint Julien*, une évasion hors de la réalité contemporaine et représente la dernière manifestation littéraire du romantique s'ébatant dans un exotisme chronologique et géographique.

Avec moins de difficultés documentaires à surmonter que dans les autres œuvres évoquant le passé lointain, il a pris cette fois, comme dans *Salammbô*, une position moyenne entre le réalisme méticuleux tel qu'il se trouve trop souvent dans la dernière *Tentation*, et l'individualisme effréné et le sensualisme de la première *Tentation*.

Dans la préparation du conte, les paysages préoccupaient considérablement Flaubert, qui avait recouru à ses notes de voyage ainsi qu'aux renseignements fournis par ses lectures et par des savants de sa connaissance (17). Ainsi avons-nous trouvé dans les manuscrits, de nombreux détails sur les paysages puisés dans les *Notes de Voyage*. Nous y avons relevé vingt-deux images, presque toutes intéressantes, précisant surtout le contour des montagnes et les jeux de lumière et de couleur. Parmi elles, une seule a été définitivement utilisée et même sous une forme très modifiée, ce qui indique combien sont exagérées les critiques de Brunetière, accusant Flaubert de prodiguer le détail descriptif à tort et à travers. Voici cette notation : « Une poussière de lumière comme de la neige qui se tiendrait en l'air et serait pénétrée de lumière ». Il la transforme en notation de romancier soucieux de fixer rapidement un simple détail pittoresque : « Toute blanche, elle éblouissait comme une nappe de neige » (138).

Pour le reste, Flaubert a recours assez rarement aux images dans ses descriptions de paysages, à moins d'y faire entrer des expressions telles que les surfaces « raboteuses » des monts de la

de sons, comparativement très fréquentes, sont moins banales : « futailles... tambours » (14), « sabots... marteaux » (15), « bruit de torrent » (30), « troupeau... gazon » (62), « vent... grondait » (31), « éclats... bondissaient » (46), « silence des fantômes » (49). En plus des images du perroquet, de monceau, d'hippodrome, d'autel, de chapelle, de bazar, d'infirmeries, de chevelures de cadavres, d'anges, déjà mentionnées, les autres fixant des impressions de forme sont : « tache » (13) ; « pelouse » (18) ; « écharpe » (14) ; « miroir » (19) ; « endormis » (19) ; « désordre gai » (19) ; « pilote » (28). Mouvement : « flot » (62) ; « fontaine » (64) ; « trombe » (51) ; « bois » (6) ; « avaler » (29).

(17) Pour ces derniers renseignements voir l'édition Conard des *Trois Contes*, pp. 208, 209, 212,

Judée ou Engaddi qui, à l'aube, « traçait une barre noire », Hébron qui « s'arrondissait en dôme (138) (18), le « cube monstrueux de la tour Antonia (138). Il faut en excepter pourtant un passage important qui reflète l'accablement du Tétrarque songeant aux dangers et aux menaces qui l'entourent :

« Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, les gouffres noirs sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, l'éclat violent du jour, la profondeur des abîmes le troublaient ; et une désolation l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus. Le vent chaud apportait, avec l'odeur du soufre, comme l'exhalaison des villes maudites, ensevelies plus bas que le rivage sous les eaux pesantes. Ces marques d'une colère immortelle effrayaient sa pensée » (142) (19).

A ce passage s'en rattache un autre décrivant Jérusalem vu des yeux du bourreau de Jean Mannaï, qui exécrait la ville des Juifs : « C'était comme une montagne lumineuse, quelque chose de surhumain, écrasant tout de son opulence et de son orgueil » (141).

Ce bourreau implacable, dont le corps « a la souplesse d'un singe » et la figure « l'impassibilité d'une momie », se présente « nu jusqu'à la ceinture, comme les masseurs des bains » (140), litote qui rappelle des images de *Salammbô*.

Dans ce petit conte d'une si rare concision, où d'après un contemporain de Flaubert « tout a sa place, sa signification » et où « d'innombrables personnages s'agitent sans confusion (20), l'aspect caractéristique des comparses comme des protagonistes, des groupes comme des individus, est fixé en traits rapides dont quelques-uns sont des images. On voit un publicain à mâchoire de fouine qui flaire partout (162) ; des Pharisiens qui ont « l'air de bouledogues » ; les bras avides des invités qui « s'allongeant comme des cous de vautours, prenaient des olives » (175) ; un chrétien « pâle comme la bordure de sa chlamyde » (176) ; Aulus, « cette fleur des fanges de Caprée » (155), mais « fleur vénéneuse » (155), figure bourgeonnée, dont les boudins de la

(18) Les notes comparent la crête d'une montagne à la nef d'une église.

(19) Nous n'avons pas trouvé parmi les notes de voyage que Flaubert avait transcrites les diverses notations dont se compose ce passage, mais ces lignes sont très certainement un souvenir de ce voyage, sinon l'utilisation directe des notes. Mais les notes de la visite à la mer Morte sont purement objectives et sans images (N. V., I, 314).

(20) Drumont dans *La Liberté*, 23 mai 1877, cité dans l'édition Conard, p. 231.

chevelure « formaient des étages, et un collier de saphirs étincelait à sa poitrine, grasse et blanche comme celle d'une femme » (174) ; les rires moqueurs de la foule « pareils au clapotement des flots » (166) ; des hommes en masse qui, ici comme dans les autres écrits, « refluèrent ; deux courants se croisaient dans cette masse d'hommes qui oscillait, comprimée par l'enceinte des murs » (157).

Cependant ce sont surtout (et naturellement) Antipas, Hérodiad, Salomé et Jean-Baptiste, leurs actes, leurs paroles, leurs sentiments, qui fournissent la grande partie des images. Flaubert a voulu camper devant nous « la mine officielle d'Hérode (qui était un vrai préfet » (*Corr.*, éd. 1910, IV, 261-2) ; donc on le voit « la barbe en éventail » ou, surpris, se renversant « comme frappé en pleine poitrine » (178), ou essayant de flatter Vitellius en disant que son fils le grotesque Aulus, en venant de Rome, « semblait revenir dans son domaine, puisque l'Orient était la patrie des dieux » (154).

Ce qui séduit surtout l'imagination de Flaubert, écrit-il à M^{me} Roger des Genettes, c'est, avec Antipas, « la figure farouche d'Hérodiad, une sorte de Cléopâtre et de Maintenon », qui avait captivé le Tétrarque, avait « pris son cœur avec le craquement de sa chaussure » (167) (21). Il l'a représentée tantôt comme s'avancant « d'un air d'impératrice (154) », tantôt aux dires de saint Jean, hennissant « comme une cavale », vraie Jézabel, « fille de Babylone », dont l'Eternel exérait « la puanteur des crimes » et qui devait crever « comme une chienne » (167-168). Ce mélange de rapetissements et de rehaussements se trouve dans le second des passages suivants dont tous les deux sont très à leur place : Elle paraît dans toute sa splendeur sinistre dans la salle de festin pour déterminer la mort de Jean-Baptiste : « Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions » (184). « La fureur d'Hérodiad dégorgea en un torrent d'injures populacières et sanglantes. Elle se cassa les ongles au grillage de la tribune, et les deux lions sculptés semblaient mordre ses épaules et rugir comme elle » (188).

Dans la première rédaction publiée par M. Ferrère, Flaubert avait écrit qu'un moment Antipas crut voir Hérodiad « près des Sadducéens, courbée comme une panthère guettant sa proie ». Tout en gardant le détail, il supprime l'image, parce qu'il a com-

(21) Ce détail biblique, Flaubert l'a tant aimé, que l'on en a trouvé ça et là les traces depuis la première *Education sentimentale*.

pris, comme le dit M. Ferrère, « que l'attention en cet endroit ne devait pas s'écarter de Salomé » (22). Sans aucun doute il y a une autre raison : la confusion que cela ferait avec des images de lions dans les pages qui précèdent et suivent ce passage.

Flaubert a beau affirmer que c'est sur Antipas et Hérodiad qu'il a voulu fixer les yeux, Salomé reçoit une attention très spéciale, comme l'indiquent les images qui décrivent ses vêtements, sa beauté, sa danse, ce qui après tout est une façon de mettre en vedette sa mère Hérodiad, qui règle tous ses actes, et encore plus l'inflammable Tétrarque. Il la voit pour la première fois et, disent les brouillons, « sa convoitise s'allumait ». Il va à la chambre d'Hérodiad où « des étoffes pareilles à des nuages, des broderies plus légères que des plumes, étaient dispersées » (171). Il est fasciné par la vue d'un bras qui s'avance sous une portière pour prendre une tunique oubliée : « un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète » (171). Dès lors il est fasciné et Salomé n'aura qu'à paraître devant lui et danser pour parachever la conquête. Cette scène de la danse, Flaubert l'a préparée avec soin, comme M. Ferrère l'a bien montré (23). Nous en avons trouvé une esquisse antérieure à celle que M. Ferrère cite, mais où paraissent déjà tous les détails essentiels de cette version, y compris les trois mouvements de la danse et l'insistance sur la « psychologie progressive et différente à chaque danse », « effet produit sur la foule ». Voici les images retenues de la danse pour la description de laquelle Flaubert s'est servi des *Notes de Voyage* :

« Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler... Les paupières entre-closées, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas... Vitellius la compara à Mnester, le pantomime... Puis ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite... L'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes... Ensuite elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières... Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi

(22) Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, pp. 217-221.

(23) *Op. cit.*, pp. 217 à 221.

l'estradé comme un grand scarabée, et s'arrêta, brusquement... Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel, accompagnaient sa figure à une coudée du sol. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc » (184, 185, 186, 187).

Brunetière trouve que les multiples comparaisons accumulées dans les premières pages de cette danse tombent dans l'érudition incohérente, qu'elles n'auraient pu se présenter à l'esprit d'aucun spectateur, et qu'elles sont de trop (24). Il n'est point sûr qu'une Hérodiad, qu'un Vitellius ou même un Antipas n'eût pu les évoquer, surtout étant donné que l'Empire avait des rapports avec les pays dont Salomé imite les danses ; mais, en tout cas, ces images multiples appliquées aux divers mouvements de la danse ne manquent certainement pas d'harmonie imitative, et leur multiplication est au contraire un indice de plus d'un art toujours sûr de lui, et capable de suggérer encore bien plus qu'il n'exprime.

Enfin, il y a Iakkanann, saint Jean, que l'on ne voit que vaguement au fond de sa fosse, mais qui domine tout et tous. S'il a par moment « l'air tranquille d'une bête malade » (142), le plus souvent il ressemble aux bêtes furieuses (150). Quand cet « homme effroyable » colle son visage aux barreaux, il « avait l'air d'une broussaille, où étincelaient deux charbons ». Tout le monde le craint et l'admire, comme l'indique la déclaration suivante d'Hérodiad, qu'il tient hypnotisée : « Sa tête ressemblait à celle d'un lion... Ses prunelles flamboyaient, sa voix rugissait ; il levait les bras comme pour arracher le tonnerre... et je m'éloignais... glacée par ces injures qui tombaient comme une pluie d'orage » (146). On entend sa voix caverneuse, envoyer des paroles des anciens prophètes « comme de grands coups, l'une après l'autre » (165). Tandis qu'Hérodiad cherche du regard une défense contre ces malédictions et qu'« Antipas paraissait mourir », « la voix grossissait, se développait, roulait avec des déchirements de tonnerre et, l'écho dans la montagne la répétant, elle foudroyait Machœrous d'éclats multipliés » (167). C'est pour constituer l'invective de l'homme saint que Flaubert puise à pleines mains dans la Bible, les images de cette source étant bien rares dans tout le reste de son œuvre, même dans *Salammbô*, quoiqu'il ait toujours beaucoup aimé l'Ancien Testament.

(24) Voir le *Roman naturaliste*, édition de 1892, pp. 35, 47.

M. Ferrère indique les diverses sources bibliques dont Flaubert fait usage dans ces invectives imagées (25). Contentons-nous d'en citer quelques-unes que l'auteur emploie avec peu de changements, comme il convient en pareille matière, mais qu'il combine avec art et groupe dans un seul passage, et qui illustrent, comme celles de la scène de la danse, sa façon d'entasser les comparaisons aux moments lyriques ou épiques, un peu à la manière de la Bible elle-même :

« La voix s'éleva :

— Malheur à vous..., race de vipères, outres gonflées, cymbales retentissantes !

Malheur... à ceux qui habitent la vallée grasse... Qu'ils se dissipent comme l'eau qui coule, comme la limace qui se fond en marchant, comme l'avorton d'une femme qui ne voit pas le soleil.

Il faudrait, Moab, te réfugier dans les cyprès comme les passe-reaux, dans les cavernes comme les gerboises. Les portes des forteresses seront plus vite brisées que des écailles de noix..., et le fléau de l'Eternel ne s'arrêtera pas. Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un teinturier. Il vous déchirera comme une herse neuve... » (164).

Dans ce conte, où les traits de caractère sont nombreux mais exprimés par les actes, les gestes, les attitudes des personnages, les images analysant les émotions et rapports abstraits seraient extrêmement rares (comme dans *Salammbô* et *Saint Julien*), sauf pour les invectives de saint Jean-Baptiste, grâce auxquelles une image sur quatre appartient à ce groupe. Aussi est-ce grâce à ces invectives et à la description de la danse (passage propre à enflammer l'imagination de Flaubert autant que les sens d'Antipas) que les images sont plus fréquentes dans ce conte que dans toute autre œuvre imprimée de Flaubert. C'est exclusivement cette description qui porte la fréquence des images de mouvement et de geste nettement au-dessus de la moyenne. Les flammes qui sortent des yeux, la pâleur des figures, le chatoiement des étoffes, fournissent presque toutes les images de lumière et de couleur, un peu plus fréquentes que d'habitude. Les éclats de voix, la légèreté, la vitesse des animaux ou de Salomé donnent à ces groupes une fréquence qui dépasse la moyenne, tandis que les notations de forme sont nettement rares, tirées pour la plupart des constructions et objets manufacturés et des animaux. En contraste avec *Salammbô*, cette œuvre ne donne aucune place aux images d'odeurs.

(25) *Op. cit.*, Appendice II.

Quant aux sources, il n'y a rien à remarquer parmi les images traduisant les sentiments, si ce n'est la fréquence de celles des objets manufacturés et de l'homme, tirées de la Bible (outres, cymbales, fléaux, herses, cuves, glaives, aussi Jézabel, fille de Babylone, bergers, dieux etc.).

En général la distribution des images décrivant les aspects du monde extérieur est appropriée, la nature occupant une place décidément au-dessus de la moyenne, les produits de l'industrie humaine décidément au-dessous. Les fréquentes comparaisons peu flatteuses des hommes aux animaux, les descriptions des yeux flambants et des robes diaphanes donnent aux images tirées des animaux, du feu et du ciel, une fréquence exceptionnelle.

On a déjà remarqué que les images sont plus fréquentes dans les œuvres exotiques que dans les autres. Et on l'a dit, c'est *Hérodias* qui dépasse de loin à cet égard les autres écrits de ce groupe (il y a près de trois images par page). Aussi en comparaison de celles de *Saint Julien*, qui sont assez purement descriptives, elles semblent avoir reçu plus d'attention de l'auteur et sont à coup sûr plus intéressantes, attirant l'attention du lecteur là où l'auteur le voulait, et fournissant à la fois, sous une forme concise, une description physique et morale qui manque rarement d'être juste.

CHAPITRE XVI

Bouvard et Pécuchet

Un examen, même rapide, de l'expression figurée dans *Bouvard et Pécuchet*, œuvre inachevée et posthume, aussi bien que les déclarations de Flaubert lui-même sur l'esprit du roman, révèlent combien est personnelle la dernière œuvre du dévot de l'art impersonnel. Produit de travaux acharnés mais intermittents de 1872 à 1880 (1), date de sa mort, ce « roman » est l'histoire de deux copistes, possédant une soif faustéenne de savoir, et une éducation abécédaire. Leur recherche de la vérité les conduit à travers les divers champs de la pensée et de l'activité moderne, un peu comme saint Antoine avait voyagé à travers les religions et les tentations conçues sous leurs aspects à la fois éphémères et éternels. Après une série de désillusions, ils décident de retourner à la copie comme dans l'espoir d'y trouver une source de satisfaction intellectuelle qu'aucun déboire ne pourra tarir.

L'esprit qui a présidé à la conception de l'œuvre peut être apprécié en partie en lisant le passage suivant d'une lettre écrite au moment où Flaubert allait la commencer : « Je médite une chose où j'exhalerai ma colère. Oui, je me débarrasserai enfin de ce qui m'étouffe. Je vomirai sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent, dussè-je m'en casser la poitrine ; ce sera large et violent » (VI, 475) (2).

Mais ce n'est là qu'une partie de son intention dans ce « roman philosophique » qui se rattache à bien des égards à ce *Candide* de Voltaire, à ce *Don Quichotte* de Cervantès, qu'il affectionnait. Il malmène ses deux héros dans ce livre comme il malmène Gustave Flaubert dans la *Correspondance*, où, on l'a vu, il ne se lasse pas de se moquer des grotesques actions de cette caricature qu'il voyait dans son miroir chaque matin lorsqu'il se rasait.

(1) Ce furent les années les plus mouvementées, les plus troublées de sa vie. Voir les excellentes études de Descharmes, *Autour de Bouvard et Pécuchet*, chap. I et II, et de Descharmes et Dumesnil, *Autour de Flaubert*, tome II, chap. IX.

(2) Voir aussi VI, 437, 459, 460 ; éd. 1910, IV, 311.

Sans aller plus loin pour l'instant dans cette question des intentions précises du roman que nous avons étudiée ailleurs en détail (3), examinons les images.

La tendance, notée dans les ouvrages à partir de *Salammbô*, à donner une plus grande importance aux images du monde extérieur, est de nouveau prononcée, la proportion relative étant à peu près celle de *l'Education sentimentale*. De plus Flaubert a depuis longtemps quitté sa période d'exubérance métaphorique. Ainsi la fréquence des images est moindre que dans toute autre œuvre, excepté la *Correspondance* de la même période, l'image ayant été réduite à sa propre place ici comme dans *l'Education sentimentale*.

Comme l'on doit s'y attendre dans une œuvre d'une telle conception, parmi les images du monde extérieur la poésie est décidément absente; et quant aux sources, la nature occupe une place au-dessous de la moyenne, tandis que l'homme et ses produits sont un peu au-dessus de la moyenne. Le monde naturel aurait une importance tout à fait insignifiante, si ce n'était que le groupe des animaux, qui se prête admirablement à la caricature de l'humanité, est supérieur en fréquence proportionnelle à tout autre.

Parmi les sources détaillées des images sensorielles, les comparaisons fournies par les oiseaux et les formes géométriques sont très fréquentes, celles empruntées aux manufactures et aux animaux terrestres les suivent d'assez près, tandis que celles de la terre et de l'homme sont de fréquence nettement supérieure à la moyenne.

L'examen des images dans les groupes de haute fréquence enlèvera rapidement toute incertitude sur les raisons de leur choix. Sans exception, celles des oiseaux sont appliquées à l'humanité. Une mégère crie « en piaillant d'une voix aiguë comme une poule blessée », tandis que son mari « se mit à beugler plutôt qu'à parler » (69). Rien ne pourrait être plus poétique qu'une colombe, mais comme Bouvard adressait des compliments sans ambiguïté à la potelée M^{me} Bordin, « elle baissait le menton, comme une tourterelle qui se rengorge » (132). Un « négociant en articles de piété » est doté d'un « nez en bec de vautour » (304), et d'une âme en rapport avec le nez. Dans l'équipage

(3) On trouvera dans notre étude, publiée séparément, *A. Travers les plans, manuscrits et dossiers de Bouvard et Pécuchet* (Conard, 1931), un long exposé de l'esprit de ce livre très complexe, ainsi que de nombreux et importants documents inédits qui aident à l'éclaircir, compris les plans de la partie achevée, inconnus jusqu'à maintenant.

bigarré de crânes qui s'offrent à l'observation des deux phrénologues amateurs, « il en défila de toutes les espèces : crânes en boule, en poire, en pain de sucre, des carrés, d'élevés, de resserrés, d'aplatis, avec des mâchoires de bœuf, des figures d'oiseaux, des yeux de cochon » (354) ; pour l'avancement de la science et de la santé, le maigre Pécuchet adopte des échasses et « en équilibre là-dessus, il arpentait le jardin, pareil à une gigantesque cigogne » (245).

Comme l'empyrée cède la place à la basse-cour, de même les faunes ont été entièrement chassés par les bouledogues et les pores. Plus des deux tiers des images empruntées aux animaux sont employées pour caractériser l'homme et ses actions ; mais même les images appliquées à la nature ne sont pas exemptes d'ironie, pour des raisons qui seront évidentes. Si les nuages sont comparés à « des crinières, des îles, des montagnes de neige » (41), c'est parce que vraisemblablement ils sont ainsi classés dans le livre sur les phénomènes atmosphériques que les deux éclectiques étudient à ce moment-là. Une inoffensive vache malade est soumise au souffle burlesque, parce qu'elle subit le traitement des deux vétérinaires temporaires dont les efforts heureux sont relatés héroï-comiquement et en détail : « Démesurément gonflée, elle ressemblait à un hippopotame » (253), image qui n'est guère normande. Ajoutons que tout en « magnétisant » leur bête, ils souhaitent « une porte ouverte à l'espérance », et leurs prières sont exaucées, car « l'espérance jaillit dans un paquet de matières jaunes éclatant avec la force d'un obus » (523). Ils rêvent des espaliers « formant une belle arête de poisson » (50). La vieille tendance à employer l'antithèse provoque des comparaisons de rochers vus par les géologues amateurs avec « des piédestaux ou de monstrueuses tortues » (138).

A cette dernière image comparons-en une autre qui pourrait introduire les figures appliquées à l'homme même. En prospectant le long de hautes falaises, les deux amis ont discuté les tremblements de terre et les autres cataclysmes, et le gras Bouvard, dans un accès de terreur, fuit, poursuivi par Pécuchet criant : « Arrête ! la période n'est pas accomplie ! Bouvard, en démente, courait toujours. Le parapluie polybranche tomba, les pans de sa redingote s'envolaient, le havresac ballottait sur son dos. C'était comme une tortue avec des ailes qui aurait galopé parmi les roches » (111-112).

Parmi les autres images du groupe, les mâchoires de bœufs et les yeux de cochons ont été notés (354) ; une des grâces particu-

lières du maire est « sa mâchoire-de bouledogue » (46) ; une main est « longue comme celle d'un singe » (387) ; un personnage « roulait les yeux comme un loup » (206), et un autre « courait de droite et de gauche, comme un épagneul en chasse » (268).

Les images relativement fréquentes de la terre et de ses produits, sont, à une seule exception près, appliquées à la nature et pour la plupart sans intérêt. Un passage contenant des figures de sources variées peut être cité en entier pour mieux montrer l'attitude caractéristique de l'auteur envers n'importe quelle tentative imprudente de guider la nature, et l'expression de cette attitude en images ironiques. Ce passage particulier glorifie le jardin néo-pseudoromantique de nos jardiniers-architectes, et, au moins, les distingue de la platitude de leur milieu géographique et humain :

« Pécuchet fit un signe, les rideaux s'ouvrirent et le jardin apparut. C'était, dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant. Le rocher, comme une montagne, occupait le gazon, le tombeau faisait un cube au milieu des épinards, le pont vénitien un accent circonflexe pardessus les haricots..., et la cabane, au delà, une grande tache noire, car ils avaient incendié son toit pour le rendre plus poétique. Les ifs en forme de cerfs ou de fauteuils se suivaient jusqu'à l'arbre foudroyé, qui s'étendait transversalement de la charmille à la tonnelle, où des pommes d'amour pendaient comme des stalactites... La pagode chinoise, peinte en rouge, semblait un phare sur le vigneau. Les becs des paons, frappés par le soleil, se renvoyaient des feux, et derrière la claire voie..., la campagne toute plate terminait l'horizon... » (61).

Comme Pécuchet fait ses premiers pas dans la science du jardinage, « il rêvait au bord de la fosse, apercevant dans l'avenir des montagnes de fruits, des débordements de fleuves, des avalanches de légumes » (29-30) (4).

Généralement dans les écrits de Flaubert une large proportion des images de la terre est fournie par les métaux et les pierres précieuses, pour communiquer des impressions de couleur et de lumière. C'est un trait caractéristique de ce livre que l'on ne trouve, dans ce groupe, que deux images de couleur, toutes deux bien peu poétiques, la première apparaissant dans un passage qui narre la dispute entre Pécuchet et le curé, l'autre dans la scène de l'invocation des esprits de l'au-delà : « Le ciel couleur

(4) Des autres images, deux décrivent la voix de Pécuchet comme étant « caverneuse » (3, 147). Voir aussi « falaises » (31), « îles... montagnes » (41).

de boue se confondait avec les champs dénudés » (327) ; « les cierges balançaient des ombres sur le crâne de mort et sur la figure peinte. Une couleur terreuse les brunissait également » (365).

Les rares images du vent, du ciel et de l'eau sont sans intérêt.

Sur les étendues arides du livre, fleurs, fruits, arbres et maigre végétation ont beaucoup de peine à prendre racine. Les images de ces sources poétiques ne sont pas seulement rares, mais manquent décidément de relief. On voit Bouvard « rouge comme un coquelicot » (106), des « têtes en poire » (354). Dans leur reconstitution du monde primitif, les deux amis conçoivent « de grands mammifères...., les membres difformes comme des pièces de bois mal équarries » (100) ; et le chef-d'œuvre de leur jardin anglais est « un rocher pareil à une gigantesque pomme de terre » (56).

Autour de la plus grande partie des images empruntées aux produits de l'homme, rôde le fantôme de Gavarni. Quelquefois la satire prend la forme héroï-comique, plus souvent c'est une attaque directe. Les fréquentes images des objets manufacturés sont assez également distribuées en application entre l'homme, ses produits et la nature. Une du premier groupe est représentative des rares notations qui ne sont pas appropriées à l'atmosphère de l'histoire, son choix étant apparemment dicté par le désir secret de l'héroï-comique : « Zéphyrin, près de lui, levait le coude en manière de bouclier pour se garantir des gifles » (357). La plupart des autres images appliquées à l'homme sont des comparaisons anatomiques déterrées sans doute par les deux amis dans leurs élucubrations « médicales ». En présence de leur mannequin en carton, « ils aperçurent les deux poumons, pareils à deux éponges, le cœur tel qu'un gros œuf » (75) ; « Pécuchet perdit courage devant le sphénoïde, bien qu'il ressemble à une selle turque ou turquesque » (75).

Les autres images appliquées aux êtres humains se rapportent à Pécuchet qui, homme mûr, est surpris par une tardive adolescence sexuelle, et compare jalousement les boucles captivantes d'un certain libertin à ses propres appâts :

« L'amant de M^{me} Castillon l'humiliait par sa taille mince, ses accroche-cœurs égaux..., un air de conquérant, — tandis que sa chevelure, à lui, se collait sur son crâne comme une perruque mouillée ; son torse, dans sa houppelande, ressemblait à un traversin » (231-232).

Les produits de l'homme reflètent sa gloire, aussi n'est-il pas étonnant de trouver cette gloire ainsi réfléchie, un peu spéciale dans le présent ouvrage, comme dans plus d'une image de *Par les Champs et par les Grèves*. La fameuse pagode est non seulement un phare (61), mais aussi « un chapeau de fer blanc à pointes retroussées » (56) ; un arceau devient une brèche (55), le tombeau étrusque ressemble à « une niche à chien » (55), et le pont est « une espèce de Rialto » (55). « A défaut d'haltères, le charron tourna quatre morceaux de frêne, qui ressemblaient à des pains de sucre se terminant en goulot de bouteille » (242). Nos expérimentateurs ayant voulu établir pour les petits arbres des tuteurs et supports artistiques, « des cerceaux indiquaient la structure des vases, des baguettes en cône, celle des pyramides, si bien qu'en arrivant chez eux, on croyait voir les pièces de quelque machine inconnue (les brouillons disent monstrueuse) ou la carcasse d'un feu d'artifice » (19), ce qui n'empêche que les abricotiers « se révoltèrent » (50).

Dans leur muséum, « le Saint-Pierre, vu de profil, étalait, au plafond, la silhouette de son nez, pareille à un monstrueux cor de chasse » (283). L'imagination amoureuse de Bouvard le conduit vers le symbolique lorsqu'il reçoit M^{me} Bordin, personne bien potelée, « un peu sanglée dans sa robe de soie gorge-pigeon qui craquait comme le harnais d'un cheval » (234).

Les images décrivant la nature ou les animaux en termes des produits sont, en général, de peu d'intérêt (5). On doit en excepter une ou deux qui sont plutôt intéressantes (les seules du genre dans le livre) et plusieurs autres typiques de l'ouvrage. Deux figures hautement suggestives apparaissent au moment « lyrique » où en présence de M^{me} Bordin, « Bouvard eut un revif de tempérament » (364). On avait lavé des draps auprès desquels lui et la veuve se sont assis pour parler de leur mariage manqué et du vide d'une vie sans enfants. « Les draps, autour d'eux, les enfermaient comme les rideaux d'un lit » (365), tandis que deux paons forment ensemble « un berceau » (365).

Les expériences en chimie domestique ont des résultats inattendus : Des tranches de veau « sortirent rondes comme des ballons » (66), ou bien « ressemblaient à des semelles bouillies » (70). Le soir où les deux amis tentent de se suicider, le ciel est non pas noir comme l'Eternité, mais « noir comme l'encre » (297). image appliquée aussi à l'eau d'un canal polluée par les

(5) Voir « brasiers » (46) ; « plomb » (46) ; « roues de chariot » (100) ; « bassin » (138) ; « pièce de vingt sols » (85).

usines et employée à la première page pour indiquer la couleur du roman.

Aucune des images de constructions ne se réfère à l'homme, les exemples étant également divisés entre la nature et les produits. La forte valeur subjective est moins fréquente que d'habitude, mais les images faussent un peu la couleur, pour indiquer un sentiment de respect religieux en visitant la ferme du comte ou en présence de la nature.

Des pains de beurre alignés sont « pareils aux tronçons d'une colonne de cuivre » (34) ; une grange est voûtée comme une cathédrale (34) ; une grotte avec ses arches et ses colonnes est une église (109). Le reste des images entre plus clairement dans l'esprit du livre. Dans une scène d'expérimentation lubrique avec des animaux, la chèvre en question et les deux amateurs biologistes donnent un numéro impromptu de bouffonnerie de cirque, tandis que « la brebis, saisie de peur, se mit à tourner dans le pressoir comme dans un manège » (99). Notons toutefois l'image amusante et très à-propos appliquée aux pointes du tri-corne du curé, qui dans une pluie torrentielle « crachaient l'eau sur ses épaules comme des gargouilles de cathédrales » (327).

Les comparaisons fournies par l'habillement ou les étoffes sont rarement employées dans les autres écrits pour ridiculiser. Mais notons comment la charge s'étale cette fois (6). Bouvard, pour prendre l'hostie, « ouvrit si largement les mâchoires, que sa langue lui pendait sur la lèvre comme un drapeau » (315) ; pour leurs expériences occultes, « un couturier leur tailla deux houppelandes noires, avec un capuchon comme à la robe d'un moine ». Le muséum était tendu comme un catafalque » (264) ; et pour « disséquer » leur mannequin en carton, « ils avaient mis des blouses, comme font les carabins dans les amphithéâtres » (76).

Dans un ouvrage paraissant nier la majesté de l'homme et de ses conquêtes intellectuelles, il peut, au premier abord, paraître surprenant de trouver que les images de l'homme sont extrêmement fréquentes. Mais l'examen des images du groupe révèle qu'il y a homme et homme, et que l'humanité est plus flattée par les comparaisons avec les animaux dans *Salammbô*, peut-être, que par les comparaisons avec elle-même dans *Bouvard et Pécuchet* !

(6) La comparaison des cheveux de Pécuchet à une perruque a déjà été vue : voir « perruque mouillée » (232) ; on voit le fripon Gorju en hussard (201), ou « nippé comme un bourgeois » (224).

Dans presque toutes ces images, l'homme ou son corps fournit les deux termes de la comparaison, et bien peu, en vérité, sont sans valeur dénigrante. Les petits enfants et l'homme préhistorique seuls semblent exempts des railleries de Flaubert-Sancho (7). Un groupe s'applique aux divers comparses de cette pièce à tiroirs : « Chamberlin, sans barbe, comme un prêtre » (254), « Monsieur le comte... les favoris en côtelette, l'air à la fois d'un magistrat et d'un dandy » (31) ; Eugène, domestique chez M. Marescot, qui se distinguait par sa barbe, taillée comme celle des magistrats » (378) ; Gorju qui « dandinait sa taille d'une façon parisienne » (122) ; « Marcel, le serviteur qui en priant, avait l'air d'un fakir en extase » (346) (8).

La majorité des images de l'homme sont consacrées soit indirectement, soit, plus souvent, directement aux deux protagonistes ! Pécuchet est honoré par plusieurs caractérisations, soit comme adepte du jardinage scientifique, comme le Janus d'une bonne nouvelle, ou comme disciple de la gymnastique la plus approuvée : « Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel ; et il en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le flattait beaucoup. Il en conçut plus d'estime pour l'auteur » (51) ; « deux fois par jour, il prenait son arrosoir et le balançait sur les plantes, comme s'il les eût encensées » (38) ; « Pécuchet... en gonflant les narines, pinçait les lèvres, comme s'il avait peur de lâcher son secret » (19) ; « l'épicier cria de loin : « Le feu est chez vous » ! Pécuchet prit le pas gymnastique ; et il disait à Bouvard, courant du même train à son côté : « Une, deux ; une, deux ! », en mesure, comme les chasseurs de Vincennes » (45).

Bouvard, étant le moins intellectuel et surtout le moins « mécanique » et le moins prétentieux des deux, est plus respecté par l'auteur, et une seule image de ce groupe lui est appliquée ; ayant hérité d'une fortune, il pousse « un rôle de moribond » (15).

Souvent nos Damon et Pythias reçoivent ensemble le laurier ironique. Il faut lire tout entière cette scène du déterrement de la « cuve druidique », pendant laquelle il semble à nos amis, « marchant comme des voleurs », que « l'horloge de l'église

(7) Voir « modiste » (344) ; « soldat » (344).

(8) Voir l'amusante scène de l'invocation des esprits, où une haleine mystérieuse et des « gémissements comme ceux d'une âme en peine » (266) effraient nos spirites jusqu'à ce qu'ils découvrent que cette âme est leur vieille servante qui, terrifiée, les espionne.

poussait un râle continu, et la rosace de son tympan avait l'air d'un œil épiant les sacrilèges » (139).

De même il faut consulter ces pages où ils interprètent, devant l'ignorante M^{me} Bordin, *Phèdre et Tartuffe* ; Elmire-Pécuchet prenant « un ton de gendarme » (174), tandis que M^{me} Bordin, admirative, « écarquillait les yeux, comme devant un faiseurs de tours » (173). Ailleurs, on les voit pratiquer l'hydrothérapie pour se défaire des charmes de Vénus : « les deux bonshommes, nus comme des sauvages, se lançaient des seaux d'eau » (240). Et en écrasant des limaçons ils font « une grimace du coin de la bouche, comme pour casser une noix » (29).

On se rappellera que, parfois, même dans *Madame Bovary*, Flaubert mettait de côté le pinceau de l'artiste pour brandir le crayon du caricaturiste, tendance innée que l'on a souvent constatée dans les œuvres de jeunesse, ainsi que dans la version définitive de *l'Education sentimentale*. Mais si les images de *Bouvard et Pécuchet* contiennent le plus souvent de la caricature, à quelques exceptions près elle n'est pas assez outrée pour qu'on puisse accuser l'auteur d'avoir vraiment abandonné le souci du réalisme. Il aurait pu écrire un livre décidément plus drôle, mais qui aurait eu très sûrement une signification bien moins vraie. Que Flaubert ait très souvent rejeté des documents réels riches en comique, et qu'il ait mis un frein à sa propre truculence de vieux romantique, cela est bien évident d'après les excellentes pages où Descharmes examine les sources livresques de cette œuvre (9), et d'après notre étude déjà mentionnée des brouillons de *Bouvard et Pécuchet* (10).

En ce qui concerne les images objectives dont on vient de terminer l'étude sommaire, on a pu sentir la différence nette entre la façon de traiter les deux bonshommes et les autres personnages. Le plus souvent ceux-ci sont traités sommairement et l'ironie des descriptions de leur crâne, de leur figure, de leurs gestes est sèche et cruelle.

Par contre, si de temps en temps l'ironie métaphorique dirigée contre les attitudes et les actes des deux copistes prend la forme d'un rapetissement, bien plus souvent elle constitue un rehaussement, et la bouffonnerie fréquente des caractérisations est un indice de plus de cette sorte de sympathie amusée qui anime l'auteur à leur égard. Ce qui ne veut pas dire que Flaubert

(9) Voir *Autour de Bouvard et Pécuchet*, ch. IV, V, VI, VII.

(10) On y trouvera, avec beaucoup d'autres détails, bon nombre d'images ironiques ou grotesques que l'auteur supprime, et les raisons de ces suppressions.

approuve souvent leurs actes, mais il les préfère, du moins, à ceux des autres personnages qui défilent sottement et bassement à travers cette « large comédie à cent actes divers » dont la vraie scène n'est pas loin d'être un petit univers. Il se moque de ses protagonistes dans leurs enthousiasmes et dans leurs tentatives pratiques, d'abord parce qu'ils manquent de connaissances et de méthode, de patience et d'humilité, et aussi parce que pour Flaubert l'on doit se passer d'espoir et surtout s'abstenir de vouloir transformer l'ordre éternel des choses.

D'ailleurs, dans cette œuvre où, croyons-nous, l'auteur voulait plus ou moins mystifier une certaine catégorie de lecteurs, il se plaît à railler un instant nos copistes et l'instant d'après à glisser dans leur bouche ses propres idées. Fort souvent ils deviennent les porte-parole de l'auteur. L'esprit de ce *Garçon* de la jeunesse revit en eux. Enfin éprouvant vivement le besoin de lâcher la bride à l'amour du grotesque qu'il portait en lui, sachant à quel point la matière qu'il maniait, le défilé des idées et des passions de l'homme moderne, risquait d'être ingrate et la croyant cependant une véritable mine du rire, il a voulu goûter lui-même surtout, mais aussi faire goûter à ceux qui en seraient capables, le comique triste des idées et des activités humaines.

On a vu plus d'une fois ailleurs que pour Flaubert, tout acte physique, surtout celui qui vise un but soi-disant pratique, est comique, une espèce de dérogation à la dignité de l'homme. Et, surtout dans la première partie du livre, nos deux bonshommes abondent décidément en actes physiques. Or si les images ridiculisent fort souvent et assez vigoureusement ces actes, l'intention ironique est bien moins fréquente et moins accusée parmi les images qui interprètent leurs idées et leurs sentiments. Il se peut que cela tienne en partie au fait que dans ce dernier groupe, proportionnellement restreint, l'image intéressante est décidément l'exception, occupant une place extrêmement inférieure à celle de toute autre grande œuvre de Flaubert. Si l'on cherche la raison de ce dernier fait, on n'a qu'à se rappeler que cette tendance se manifestait déjà très nettement dans les œuvres précédentes, la manière de Flaubert devenant progressivement objective, les actes remplaçant les analyses, et étant interprétés en images dont l'auteur peut impunément se confesser le créateur sans nuire à la vraisemblance, tandis que les pensées et les émotions des personnages doivent être traduites en images strictement en rapport avec leur caractère et leurs capacités. Dans *Madame Bovary*, il est rare que l'image fausse le caractère d'Emma, mais fort souvent elle dépasse sa force intellec-

tuelle et littéraire. Dans les deux derniers romans et surtout dans le roman posthume, l'image subjective est souvent terne et l'image objective plus forte, et c'est bien ainsi.

Mais en étudiant les notations figurées qui traduisent les émotions et les idées, comme en étudiant celles de l'autre groupe, il est intéressant de comparer celles appliquées à Bouvard et à Pécuchet, et celles appliquées aux autres personnages.

On a pu se rendre compte que la poésie n'existe pour ainsi dire pas parmi les images décrivant l'homme et le monde extérieur, la raison évidente étant que cette œuvre ne contient point de M^{me} Bovary ou de Marie Arnoux. Par contre elle laisse plus de traces parmi celles du groupe qui nous occupe ici, que dans *l'Education sentimentale*; ce qui pourrait étonner à moins qu'on ne se rappelle que, si Frédéric Moreau éprouvait de temps en temps des élans, cette victime de « l'aboulie » était encore plus souvent en proie aux découragements, tandis que les deux bons-hommes se relèvent énergiquement après chaque rechute pour s'élancer de nouveau de leurs tremplins dans la détermination de décrocher quelques étoiles. Etant des « bovarystes » consommateurs, ils se croient tantôt des artistes et « comme tous les artistes ils eurent le besoin d'être applaudis » (57), tantôt des inventeurs, et « de pareilles découvertes, selon Pécuchet, l'emportaient sur les exploits des conquérants » (66-67); mais après un orage qui abat les trésors de leur jardin anglais, ils sont inconsolables « et les femmes des marins qui sur la côte à dix lieues de là, regardaient la mer, n'avaient pas l'œil plus tendre et le cœur plus serré » (52) (11).

Ils sont toujours sur le point de « pénétrer dans les arcanes » de la science, de la littérature, de tout. « Devant cet horizon de merveilles, Bouvard et Pécuchet eurent comme un éblouissement » (55); « Cuvier... leur avait apparu dans l'éclat d'une auréole, au sommet d'une science indiscutable » (113); dans leur époque religieuse, Bouvard « guetta des floraisons dans sa conscience » (316); « Pécuchet avait à subir de grands combats, comme en eurent saint Paul, saint Benoist et saint Jérôme dans un âge fort avancé » (303); « ils sentaient comme une aurore se lever dans leur âme » (298); « l'Evangile dilata leur âme, les éblouit comme un soleil » (299); dans leur cycle scientifique « la majesté de la création leur causa un ébahissement infini comme elle » (97); si la lecture de Walter Scott « fut comme la

(11) On remarquera que Flaubert se donne la peine de justifier cette image en rappelant qu'on est près de la mer, où l'orage sévit pareillement.

surprise d'un monde nouveau » (164), « l'œuvre de Balzac les émerveilla, tout à la fois, comme une Babylone et comme des grains de poussière sous le microscope » (168) ; et lorsque Pécuchet l'innocent se trouve inopinément au bord du précipice de l'amour, c'est pour lui « comme la découverte d'un monde, tout un monde ! qui avait des lueurs éblouissantes, des floraisons désordonnées, des océans, des tempêtes, des trésors, et des abîmes d'une profondeur infinie ; un effroi s'en dégageait, qu'importe ! » (231) (12). Voilà ce qui représente les images « poétiques », elles sont ironiques, mais certainement pas bien méchantes, au contraire. Les deux bonshommes ont vécu, vibré du moins, et leurs remarques, leurs émotions, sont, niaiserie et ignorance à part, à peu près celles de n'importe quelle âme exaltée et crédule, comme le prouve plus d'une page de la *Correspondance* de Gustave Flaubert. Du reste ils n'ont pas mal défini l'impression que fait Balzac sur le lecteur, pas plus que celle que laisse Dumas père, qui « les divertit à la manière d'une lanterne magique » (165), ou Soulié dont « la couleur... leur parut insuffisante » (165), sans parler du « bric-à-brac » de la littérature historique avec tous ses caractères qui se montrent « d'un seul bloc » (167), etc.

Ils admirent énormément Balzac, mais Pécuchet finit par trouver que « ses bourgeois ne sont pas des bourgeois, mais des colosses. Pourquoi gonfler ce qui est plat, et décrire tant de sottises ! » (169). Cette petite observation où Flaubert met du sien, est riche de signification, et nous aide à mieux comprendre que, si Flaubert a animé ses bonshommes d'un souffle généreux, il ne les considérait pas comme de plats « bourgeois ». Parmi toutes les images qui sont consacrées à leurs sentiments et à leurs idées, nous n'avons trouvé aucune manifestation nette d'antipathie d'auteur.

Et même, si les images décrivant leurs pensées sont presque toujours des banalités (comme le sont celles de la *Correspondance* de la même époque), il est rare que les bonshommes se servent de ces clichés dont Flaubert aime tant à se moquer. Il n'y a qu'un seul exemple, et celui-là est tout à fait spécial. C'est après leurs déboires en amour : « ils dissertaient sur les femmes.

(12) Ces passages suffisent pour indiquer pourquoi les images de la terre et les éclats de lumière sont fréquentes et parmi les plus intéressantes. Il est aussi à remarquer que les images relativement rares tirées de l'industrie humaine sont très en rapport avec le milieu chronologique et le sujet du livre : « microscope » (165) ; « télescope » (260) ; « amalgame », « balance » (290) ; « en ballon » (274) ; « lanterne magique » (165).

Etrange besoin, est-ce un besoin ? Elles poussent au crime, à l'héroïsme et à l'abrutissement. L'enfer sous un jupon, le paradis dans un baiser ; ramage de tourterelle, ondulations de serpent, griffe de chat ; perfidie de la mer, variété de la lune. Ils dirent tous les lieux communs qu'elles ont fait répandre » (240).

Ils les reconnaissent pour des lieux communs, et ce n'est pas longtemps après cela que Flaubert fait la déclaration capitale qu'« une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (292). Ils ont déjà été convaincus que « le Peuple enfin accepte tous les tyrans, pourvu qu'on lui laisse le museau dans la gamelle » (226). Pécuchet, dans la détresse morale de son âme devenue chrétienne, essaie d'envisager les choses comme autant de symboles, comme le recommandent certains livres de piété. Le tonnerre est le jugement dernier, les habits sont l'enveloppe charnelle, les piqures d'épingle, les clous de la croix, etc. Mais cela ne lui profite pas, et « il recourut à des auteurs mystiques... Au lieu des sublinités qu'il attendait, il ne rencontra que des platitudes, un style très lâche, de froides images, et force comparaisons tirées de la boutique des lapidaires » (317). Du reste, lorsque l'abbé Jeufroy explique les méfaits des personnages bibliques sous une forme symbolique bien spécieuse, Pécuchet répond : « Mais si l'on voit partout des métaphores, que deviendront les faits » (323), et les bonshommes se lassent bien vite de l'ecclésiastique, trouvant que décidément « sa rhétorique manquait d'imprévu ; invariablement c'était le cerf aux abois, le miel et l'absinthe, l'or et le plonib, des parfums, des urnes, et l'âme chrétienne comparée au soldat qui doit dire en face du péché : « Tu ne passes pas » (336). Ils trouvent bien fatigants aussi les récits de M^{me} de Noares, où il est question de « miracles sans but, comme si Dieu les eût faits pour ébahir le monde » (331), miracles modernes dont elle soutient l'authenticité « avec un entêtement de bourrique » (331). Les rares images tombant des lèvres des autres personnages sont dignes d'Homais, qui, décidément, a peu en commun avec nos deux héros. Le comte de Faverger annonce solennellement que « le régime parlementaire vous sape les bases » (216), et l'on trouve communément que Bouvard et Pécuchet, qui « mettaient en doute... l'intelligence du gouvernement, le bon sens du peuple, enfin sapaient les bases » (291). Quant au notaire, il trouve que leur attitude « donne carrière à tous les débordements » (290).

Il faudrait arrêter ici la démonstration, en laissant de côté les nombreux exemples de clichés, de comparaisons fausses ou tor-

turées, de périphrases métaphoriques que Flaubert avait eu l'intention d'incorporer dans cette deuxième partie, inachevée, de son livre, ce « sottisier » composé de citations tirées des plus grands comme des plus humbles des écrivains et penseurs. C'est une liste très amusante dont on trouvera ailleurs un bon nombre d'échantillons (13), et qui entre directement dans la conception profonde de l'œuvre. Or ce sont les deux bonshommes qui la dressent, apparemment en connaissance de cause. C'est dire, encore une fois, combien on a eu tort de les accabler du nom d'imbéciles, et rien que les images du livre, peu intéressantes en elles-mêmes, les proportions entre les différentes sortes d'images, leur choix et les raisons de ce choix, aident considérablement à mieux pénétrer dans cette œuvre remplie d'ombres et de lumière, œuvre ennuyeuse pour les uns, passionnante pour les autres, sur laquelle Flaubert peinait au moment où il fut frappé par la mort, et qui renferme, même dans son état inachevé, sous la sécheresse de la forme, une richesse de matière et d'idées que l'on ne retrouve pas bien souvent dans le roman, en France ou ailleurs. Si l'expression figurée ne contribue que relativement peu à cette richesse, cependant elle ne trahit en aucune manière le fond de l'œuvre, bien au contraire. Et elle représente bien, non pas le dépouillement de l'homme, car cette œuvre est la plus personnelle de toutes, mais le dépouillement de l'artiste, qui progressivement a su transformer les torrents intempestifs de sa jeune imagination en « houille blanche », et cela d'autant plus aisément que ces torrents du printemps étaient devenus, avec l'arrivée de l'automne, des eaux de source formant un cours d'eau suffisant pour les besoins de l'auteur, mais insuffisant pour l'homme. Et c'est très bien ainsi. Souvent dans les œuvres de jeunesse, le style était l'homme. Maintenant le style est l'homme et l'écrivain devenus un. On ne doit trop regretter ni l'un ni l'autre de ces styles.

(13) Voir notre étude de *Bouvard et Pécuchet*, ch. IX.

CONCLUSION

Dumas fils disait de Flaubert qu'il « abattait une forêt pour fabriquer une boîte » (1). On trouvera peut-être que cette critique s'appliquerait bien mieux à cette étude de l'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Flaubert. Mais il nous a semblé indispensable de citer de longs et de multiples passages, puisque toute la valeur de notre démonstration dépend de l'examen non d'une partie de la matière qui forme l'objet de l'étude, mais du vaste ensemble des dix mille images et des très nombreux symboles que nous avons relevés. Il eût été fort facile de prendre par ci par là un échantillon et d'en tirer des conclusions, comme on l'a si souvent fait en pareille matière. Et nous ne pouvions éviter de faire long, de nous répéter, en adoptant l'ordre chronologique, le seul qui convienne pour essayer d'approfondir un problème où le développement d'un homme et d'un artiste, la richesse et la variété de son tempérament et de son œuvre, entrent en première ligne. Du reste, nous n'avons pas hésité à laisser de côté une énorme matière qui a abouti à des résultats nuls ou incertains.

Reste à fabriquer aussi rapidement que possible la boîte, en commençant par un coup d'œil rétrospectif sur les tables qui ont servi de base à cette enquête (2).

Un examen de la fréquence des images à travers l'œuvre de Flaubert révèle un certain nombre de faits qui méritent une attention particulière.

Dans les diverses compositions de treize ans, elles sont plus fréquentes que dans l'ensemble des grands romans du maître, mais naturellement les banalités y abondent. Dans la Correspon-

(1) Cf. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, t. II, p. 70-71.

(2) On trouvera les plus importantes de ces tables en appendice. Elles ont été établies avec beaucoup de conscience, et représentent un énorme travail, mais naturellement ne peuvent prétendre à une exactitude scientifique, chose impossible en pareille matière.

dance de cette année, septembre 1834 à août 1835, il y a plus de deux images par page. En 1836, année pour laquelle les lettres font défaut, le jeune écrivain entreprend plusieurs récits où les exigences de l'intrigue sont plus grandes, et la fréquence des images baisse un peu (cinq images pour quatre pages environ). Mais l'année 1837, celle qui suit la rencontre présumée de M^{me} Schlesinger à Trouville, marque un grand développement à la fois dans les qualités littéraires du garçon et dans la fréquence des images. Jusqu'à l'été de cette année, il y en a en moyenne cinq par trois pages. Mais c'est surtout après le retour de Trouville en 1837, anniversaire probable de la première rencontre, et jusqu'à la terminaison des *Mémoires d'un Fou*, où sont racontées ses aventures d'amour, que les images deviennent rapidement plus intéressantes et abondent plus qu'à n'importe quel autre moment de sa carrière. Ces faits semblent bien indiquer l'extrême importance de ce premier et seul grand amour dans la vie et l'art de Flaubert.

Le jeune homme de dix-sept et dix-huit ans (à l'époque de *Smarh*, du baccalauréat et du voyage aux Pyrénées) n'abuse pas tout à fait autant de l'image (treize images pour six pages), et pour les années d'étude de droit, dont l'œuvre principale est *Novembre*, il y a une nouvelle baisse de fréquence (cette fois assez marquée grâce aux lettres à sa sœur, où l'image est rare).

Alors surgit la maladie nerveuse, et pour les années suivantes, 1843, 1844, 1845, pendant lesquelles il écrivit la première *Education sentimentale*, la diminution continue avec un ralentissement (trois images pour deux pages). Les notes du morne voyage fait en Italie avec sa famille en 1845 ne donnent qu'un peu plus d'une image par page, soit la moyenne pour toute l'œuvre.

Pour l'époque de la première liaison avec Louise Colet, pendant laquelle furent composés *Par les Champs et par les Grèves* et la première *Tentation de Saint Antoine*, l'image regagne son prestige, approchant le niveau de 1839-1840 (onze images pour six pages).

Cette liaison où fut mêlée pour une grande part la littérature, passion dominante de Flaubert (3), fut interrompue pendant le

(3) On se rappelle que dans les soixante passages de la Correspondance avec Louise Colet où les images s'entassent démesurément, Flaubert ne parle pas souvent de l'amour, mais de son pessimisme, à lui, de son caractère, et surtout, dans les trois quarts de ces pages, de l'art.

grand voyage en Orient. Le récit de ce voyage dans les lettres à son compagnon en art Bouilhet et à sa mère, et surtout dans les notes de voyage, ne donne en moyenne qu'une image par page.

Grâce à la reprise de correspondance avec Louise Colet, les années de la composition de *Madame Bovary* égalent celles qui suivent la première crise nerveuse (un peu plus de trois images par deux pages). L'époque du procès de *Madame Bovary* et de la revision de la *Tentation*, époque qui suit la brouille définitive avec Louise Colet, marque une baisse nette (neuf images pour sept pages), et à partir de ce moment (si on excepte le cas spécial du voyage dans la région de Carthage), l'image devient bien plus rare que pour toute la période qui va des premières lettres à 1856.

L'époque de *Salammbô*, y compris le voyage à Carthage, a encore moins d'images que celle du procès ; celle de l'*Education sentimentale* tombe pour la première fois au-dessous d'une image par page ; celle de la *Tentation* définitive marque un gain momentané (un peu plus d'une image par page), grâce aux images des autres versions retenues dans cette œuvre. Les recherches et premiers tâtonnements pour *Bouvard et Pécuchet* établissent un nouveau record de rareté (trois images pour cinq pages). Les années douloureuses de la ruine financière ramènent le niveau un peu au-dessus de celui de *Salammbô* (quatre images par trois pages) à cause des nombreuses figures dans les évocations exotiques de deux des *Trois Contes*, qui lui fournissent l'occasion de fuir ses ennuis par l'imagination. Mais l'époque finale, celle de *Bouvard et Pécuchet*, est presque aussi pauvre en images que celle des premières études préparatoires de ce roman.

On a vu que l'image était beaucoup plus fréquente dans la première moitié de la carrière de Flaubert écrivain que dans la dernière. Et dans cette première partie jusqu'au retour d'Orient, les œuvres furent écrites très rapidement et presque sans ratures ni surcharges. Mais quelles sont les positions respectives de la Correspondance et des œuvres formellement composées, en négligeant pour le moment les *Notes de Voyage* qui sont un genre à part ?

En général, jusqu'au procès de *Madame Bovary* et surtout jusqu'à la fin de la liaison avec Louise Colet, la fréquence des images est nettement et souvent beaucoup plus grande dans la *Correspondance* que dans les autres écrits, tandis qu'à partir du procès elle est ou sensiblement égale ou, à l'époque de la troi-

sième *Tentation* et celle des *Trois Contes*, nettement inférieure, non pas que pour ces années l'image devienne plus rare que pour les années qui précèdent immédiatement, mais parce que les images sont exceptionnellement fréquentes dans ces compositions. N'empêche, elles sont devenues bien rares dans les lettres, en comparaison de celles de l'époque de Louise Colet, et on est tenté d'y voir un rétrécissement de l'imagination, hypothèse d'autant plus vraisemblable qu'à plusieurs reprises en écrivant *Salammbô* et après, l'auteur le dit lui-même.

Mais il faudrait remarquer que le genre de correspondant a bien changé depuis la rupture avec « la Muse ». Avec la publication de *Madame Bovary*, Flaubert devient un personnage marquant de son temps, surtout dans le monde littéraire, et il est appelé à répondre à de très nombreux correspondants, admirateurs ou écrivains, souvent sur des sujets quelconques, et dans des lettres courtes. En Louise Colet il avait perdu la personne auprès de laquelle il se sentait libre d'exprimer et le fond de son cœur et l'essence de ses idées littéraires et philosophiques. Ce n'est guère que dans la correspondance avec Mademoiselle Leroyer de Chantepie, ainsi que dans les lettres à Bouilhet et à Feydeau que l'on retrouve un peu de cet accent crûment personnel et imagé qui vibre dans les lettres envoyées à Louise Colet. C'est aux fréquents dîners Magny, ou aux réunions chez Gautier, chez les Goncourt, chez « la Présidente », chez lui, et même chez la Princesse Mathilde que, d'après ses camarades de lettres, il réservait les explosions de son tempérament artistique.

Dans les chapitres sur les voyages, on a examiné en détail pourquoi certaines parties, celles excitant l'ironie verveuse, celles inspirées par les souvenirs historiques, celles reflétant de profondes émotions esthétiques en présence des beaux paysages, abondent exceptionnellement en images. On a vu aussi qu'il y a une décroissance à peu près constante dans cette fréquence, de voyage en voyage, avec le développement d'une attitude plus objective, cette décroissance étant due surtout à une diminution non des notations du monde objectif mais des commentaires divers et souvent peu à propos du voyageur. Aussi les parties rédigées plus tard, de mémoire, ou celles qui trahissent la fatigue, en ont moins que les notes prises sur place. A ce propos, dans les œuvres de jeunesse, celles qui avaient été écrites le plus vite étaient en général celles qui abondent le plus en images. Et celles que l'auteur abandonne avant de finir, vrai-

semblablement par manque d'intérêt, ne contiennent que de rares images.

Maintenant résumons-nous.

En prenant l'œuvre de Flaubert dans son ensemble, il y a près de dix mille images (4), ce qui est très considérable, quand on considère le peu d'étendue de cette œuvre. Mais, ce qui est plus significatif, c'est que les productions de jeunesse, écrites rapidement et avec verve, ne contenant que très peu de ratures et de corrections, et en plus jetées sur le papier pour apaiser les emportements de son tempérament romantique, ainsi que la correspondance avec Louise Colet, qui était pour lui un délassement après les fatigues excessives de la composition « littéraire » de ses romans, contiennent beaucoup plus d'images par page que les grandes productions écrites lentement et péniblement.

Ainsi, dans *Madame Bovary*, il y a en moyenne à peu près six images pour cinq pages, tandis que dans la correspondance fugace de la même période, la moyenne est de près de huit images par trois pages. Encore ici faudrait-il faire des réserves parce que la forme finale des grandes œuvres représente un dépouillement énorme et que les premiers brouillons révèlent de nombreuses images supprimées ; mais l'écart reste très considérable, et le fait que les brouillons, surtout ceux de l'époque de *Madame Bovary* et de *Salammbô*, contiennent beaucoup plus d'images que les pages définitives n'est qu'un autre indice à la fois des abondantes ressources métaphoriques de l'auteur, et de sa conscience littéraire qui le pousse à rejeter beaucoup d'images. En outre, si on compare entre elles les œuvres écrites pour la publication dans la grande période, on remarque que les *Trois Contes*, écrits relativement rapidement, en contiennent beaucoup plus (par page) que *l'Education sentimentale* et que *Bouvard et Pécuchet*.

De plus, les images sont décidément plus fréquentes dans les œuvres qui échauffent son imagination et correspondent le plus à son tempérament de « vieux romantique » que dans celles dont le sujet est plus nettement réaliste (*La Tentation*, *Salammbô*, *Hérodias*, *Saint Julien*, comparés à *Madame Bovary*, *l'Education*, *Un Cœur simple* et *Bouvard*). Ce qui ne constitue point une dérogation à son souci de l'harmonie entre le fond et la forme, au

(4) Il y a, en plus, des milliers d'images inédites dont nous avons relevé plusieurs centaines dans les innombrables brouillons et notes que Flaubert a laissés, pour ne pas parler des nombreuses lettres encore inédites.

contraire, et l'on a vu combien il refoule les élans trop personnels et violents des grands romans. Pareillement, dans une œuvre donnée, les images sont plus fréquentes et plus pétillantes là où l'auteur donne libre carrière à son imagination, à ses enthousiasmes, à ses haines, ou dans les grands romans, là où il représente ses personnages dans de tels moments ; et souvent dans les lettres et les œuvres de jeunesse, partie d'une simple expression métaphorique, sa muse s'envole et l'image se développe démesurément, elle se complique et se multiplie ; enfin les images s'entassent pêle-mêle tellement que l'idée qu'elles représentent est complètement submergée. Ajoutons qu'un très grand nombre des images, surtout dans les pages les plus spontanées, sont des métaphores, et des notations directes, figures qui tendent à être le plus spontanées, comparées à l'élément plus posé et plus réfléchi qui domine le plus souvent dans les comparaisons régulières. Si l'on avait besoin d'autres preuves de l'indiscutable puissance de l'instinct métaphorique, on n'aurait qu'à ouvrir le premier, le deuxième ou le troisième volume de la *Correspondance*, ces lettres ayant été rarement égalées en abondance et en originalité des métaphores.



Il y a quatre groupes d'images au point de vue de leur application : celles où sont interprétées les émotions et les idées en images du même genre, groupe rare, et sans intérêt chez Flaubert ; celles qui comparent les impressions sensorielles avec les émotions ou idées, groupe pareillement bien rare, mais fournissant des images nettement plus intéressantes ; celles qui sont empruntées au monde extérieur, au monde sensoriel, et qui s'appliquent aux phénomènes de ce même monde ; et celles fournies par le monde extérieur, mais traduisant les idées, les émotions, les rapports abstraits. Nous ne parlerons ici que de ces deux derniers groupes, composant ensemble la presque totalité des images.

En mettant de côté toute la *Correspondance*, où naturellement ce sont les images appliquées au monde intérieur qui fournissent à peu près tous les exemples, et les deux volumes des *Notes de Voyage*, où le contraire est vrai, quarante-trois pour cent de l'ensemble des images dans les deux groupes s'appliquent au monde sensoriel, cinquante-sept pour cent au monde psychi-

que (5). Mais on trouve de très grandes différences de proportions de période en période, et d'œuvre en œuvre, et il ne faut pas oublier que les œuvres formellement composées jusqu'au départ pour l'Orient représentent les trois cinquièmes des images considérées, et que ces compositions, Flaubert ne les a jamais publiées.

Pour les toutes premières compositions, celles qui vont jusqu'en automne 1836, ce sont les images traduisant le monde subjectif qui prédominent, sans doute à cause des lectures romantiques du garçon et de l'attrait des lieux communs romantiques, qu'il prend souvent pour des idées, et aussi faute d'une observation attentive du monde extérieur, ou d'un vocabulaire suffisant. Dans ces œuvres, il faut compter *Un parfum à sentir*, *La Peste à Florence*, et *Bibliomanie*, où la narration a une grande place, mais où le jeune homme s'acharne à chercher l'expression métaphorique pour les émotions de ses personnages et pour son propre pessimisme. Par contre, avec *Rage et Impuissance* et *Rêve d'Enfer* qui datent de 1836-1837, il y a des évocations macabres ou lugubres des sensations physiques et des apparences. Vient le séjour à Trouville, l'été de 1837, vraisemblablement un an après la rencontre de M^{me} Schlesinger, et à travers les œuvres souvent intéressantes qui suivent, *Quidquid volueris*, *Passion et Vertu*, *Loys XI*, *Agonies*, de nouveau, progressivement et rapidement, l'image du monde intérieur augmente de fréquence. Elle continuera de prédominer de façon écrasante, à l'exception des récits de voyage, jusqu'à la première *Tentation* et à *Madame Bovary*, où elle est encore cependant bien au-dessus de la moyenne. Mais avec la révision de la *Tentation* en 1857, l'image du monde extérieur prédomine, et elle continuera de le faire, sans exception, jusqu'à la fin de la carrière de Flaubert.

Il y a donc, en général, quatre rythmes. D'abord un garçon épris de colossales mais bien vagues idées philosophiques et incapable de peindre le monde extérieur ; alors un garçon qui, après la première rencontre à Trouville, cherche assez inutilement à représenter en images non seulement le monde intérieur mais surtout le monde extérieur, les images de ce dernier groupe reflétant souvent, comme dans les grands romans de Flaubert, comme chez les romantiques aussi, les émotions ou idées de

(5) Si l'on y ajoutait la *Correspondance* et les *Notes de Voyage*, il n'y aurait que trente-quatre pour cent d'images du monde extérieur, la *Correspondance* seule fournissant un grand tiers du total des images dans les écrits de Flaubert.

ses personnages (sans oublier celles du jeune auteur) ; alors un adolescent, un jeune homme qui a appris à sentir profondément, et qui essaye d'explorer, souvent avec quelque succès, les profondeurs de son moi, de vivre intensément dans ce monde ; enfin un homme qui, après une terrible maladie dont cette vie intense était en partie responsable, après avoir été longtemps voyageur et avoir appris à être amoureusement « tout œil », et avec le développement d'un credo impersonnel, a appris que l'on peut trouver dans l'art pur une autre vie aussi intense, moins dangereuse et plus belle, où la psychologie de ses personnages doués d'une imagination plastique et non intellectuelle, se révèle par l'image extérieure. Tantôt c'est la description des personnages et de leurs gestes et actes, qui suggère avec finesse leur caractère et leurs divers défauts et qualités ; tantôt c'est un symbole du destin des héros que l'auteur communique ainsi au lecteur ; tantôt et bien plus souvent, ce sont les impressions que fait le monde extérieur sur eux, ce sont les accords mystérieux qui s'établissent entre leurs états d'âme et ce monde autour d'eux, qui évoque l'image riche en valeurs exprimées et suggérées, et Flaubert était d'autant mieux qualifié pour rendre par l'image ces effets, que lui-même avait souvent éprouvé ces accords, et même adolescent avait cherché et parfois réussi à les rendre. Sans que pour cela le grand écrivain abandonne l'image entièrement subjective, car il faut noter que, non seulement dans *Madame Bovary*, mais aussi à un moindre degré dans les autres romans modernes, elle continue à représenter près de la moitié des images, tandis que dans les œuvres exotiques et antiques de cette même époque des grands écrits, les trois quarts des images évoquent le monde extérieur, puisque c'est ce monde qu'il importe surtout de mettre en relief, et que les élans même mystiques des personnages sont, encore plus que ceux des autres romans, inextricablement retenus par les liens de la chair, et que les héros sont limités dans leurs capacités d'expression au monde des sensations. Ce qu'il faut souligner aussi, c'est que, dans les œuvres de jeunesse, l'image subjective croît d'importance en même temps que, dans les mêmes écrits, l'emploi de l'image devient exceptionnellement fréquent, tandis que dans les romans exotiques de la grande époque, c'est l'image objective qui abonde exceptionnellement en même temps que la fréquence de l'expression figurée dépasse de loin celle des romans de la vie moderne. Il faudrait pareillement noter que, dans toute la période des grandes œuvres, l'augmentation très raisonnée de l'image

objective est accompagnée d'une diminution très volontaire de la fréquence des images en général.

On remarque cette même marche vers l'image objective à travers les récits et notes de voyage, à tel point que dans les notes prises en Orient (mais non dans les lettres écrites pendant le voyage) il n'y a presque plus d'images appliquées au monde intérieur.

Un exemple éclatant de ce mouvement est fourni par les trois versions de *Saint Antoine*, la première n'ayant que quarante pour cent d'images du monde extérieur, la deuxième cinquante-quatre, la troisième soixante-dix-sept, et cependant c'est toujours la même œuvre.

D'après cette étude de la fréquence proportionnelle des images sensorielles et des images spirituelles ou subjectives, il semble évident que, dans sa jeunesse, la tendance imaginative et littéraire de Flaubert était relativement peu plastique, qu'il s'attachait surtout à développer par l'image les idées, les émotions, les rapports abstraits, et surtout que, si l'intérêt qu'il apportait au monde extérieur était très vif (et le témoignage des *Mémoires*, ainsi que la lecture des compositions qui les précèdent le prouvent abondamment) (6), toutefois le jeune écrivain manquait de vocabulaire pour interpréter cet intérêt. En tout cas, si l'on peut en croire ces mêmes *Mémoires*, il aimait non seulement « enfant ce qui (se) voit ; adolescent ce qui se sent », mais aussi enfant et adolescent, les odeurs, l'air salé de l'océan, le parfum des fleurs ; et il note abondamment dans deux pages de cette composition son amour et son observation des sons : les vagues sur les cailloux, le trot des chevaux, les cris des foules, etc., les effets de silence, son enthousiasme de la musique, chant et orchestre (7). Aussi parmi les notations du monde visuel qu'il dit avoir aimé enfant, il y a un peu de tout, forme, contour, mouvement, couleur, lumière, petit détail et grands ensembles. L'haleine des chevaux, leur sueur sur les harnais, brouillards, couchers et levers du soleil, blés qui se courbent, clair-obscur dans une chambre, ombres sur les murs, tout cela se trouve dans une seule page (8) évoquant son « passé », mais il se sert assez rarement de l'image pour rendre ces impressions, et lorsqu'il le fait, c'est souvent par entassement, etc., spécialement dans l'évocation de la musique ou des voix, sous forme de transposi-

(6) Voir notre premier chapitre.

(7) Voir O. J., I. pp. 486-487, 526-527.

(8) *Ibid.*, pp. 486-487.

tions de sens. L'impression plastique bien arrêtée est rare, comme on pourrait s'y attendre. Mais indiscutablement l'amour du monde extérieur, la sensibilité aux impressions de tous les sens, et même l'instinct des possibilités de leur utilisation littéraire sont déjà très en évidence dans les *Œuvres de Jeunesse*, surtout à partir de la rencontre de Trouville. Reste à savoir quelle est la proportion entre les différentes impressions sensibles, ainsi qu'elle se révèle parmi les images, pour l'œuvre prise dans son ensemble, et pour les diverses compositions et époques.

Les impressions de forme, de contour, de relief, d'attitude, auxquelles se joignent intimement assez souvent celles de solidité ou de fragilité, de densité ou de légèreté, de surfaces lisses ou veloutées ou rugueuses, contribuent pour plus de quarante-huit pour cent au total des images sensorielles, ce qui semblerait indiquer une vision plastique. Les impressions de mouvement, de geste, etc., auxquelles nous avons ajouté d'assez rares images d'immobilité, fournissent quinze pour cent des images ; celles de lumière et de couleur, et bien plus rarement d'ombre, plus de vingt et un pour cent ; celles des sons, huit pour cent ; celles des autres sens, impressions olfactives, tactiles, thermiques, et plus rarement kinesthésiques, gustatives, baresthésiques, etc., toutes ensemble, environ sept pour cent. Faute de connaître des études semblables en ce qui concerne les images figurées, nous ne saurions dire si cette proportion est à peu près normale parmi les écrivains ou non, et il ne faudrait pas oublier qu'il est question ici exclusivement d'images figurées.

On verra tout à l'heure que les images poétiques sont surtout fréquentes dans le groupe des sons, et à un moindre degré dans celui des sens divers et dans celui des couleurs et effets de lumière, tandis qu'elles sont rares dans celui de mouvement et surtout dans celui de forme. Quant à la force, à l'originalité des images dans ces groupes, ce sont nettement les images de forme qui viennent en tête (soixante-treize pour cent), suivies relativement de près par celles des sons et de mouvement, qui sont suivies à une distance égale par celles de couleur et de lumière, tandis que d'après une étude incomplète les sens divers occupent une place légèrement inférieure à ce dernier groupe. Toutefois faut-il ajouter que cette étude, comme celle des images poétiques, n'embrasse pas toutes les œuvres, et que notamment les *Notes de Voyage*, où les images du monde objectif abondent excessivement et excellent, n'y figurent pas. Du reste, il n'y a guère rien d'étonnant dans ces proportions établies à l'égard de la force des

images. Les ressources métaphoriques sont beaucoup plus grandes pour les impressions de forme que pour les autres impressions. Ajoutons que l'homme qui dans ses observations procédait, comme l'indique Maupassant, par « pénétration », regardant parfois une campagne à travers des lunettes de couleur pendant des heures pour être sûr d'en avoir absorbé l'aspect extérieur et l'âme, l'homme pour qui « la plastique » était « la qualité première de l'Art » (VI, 485), était tout porté à y exceller. Et si les sons ont une place relativement élevée, c'est que Flaubert les interprète assez régulièrement, et dès les œuvres de jeunesse, par des transpositions de sens, et aussi parce que la voix humaine (celle de M^{me} Schlesinger) et la musique le charmaient. Quant aux images de mouvement, si elles sont souvent banales, surtout dans les œuvres de jeunesse, cependant il aimait trop représenter la vie active, la forme et la couleur en mouvement, les effets d'animation, pour ne pas soigner, dans les grandes œuvres surtout, ces nombreuses images de mouvement et de geste auxquelles il attribuait un grand rôle stylistique et symbolique. Ainsi dans *Madame Bovary* et encore plus dans *Salammbô*, une bonne partie des meilleures images sont des images où prédomine l'impression de mouvement. Sans oublier tous ces effets de fluidité, de tremblement, de frémissement, auxquels Flaubert attribue une valeur symbolique de volupté et d'instabilité.

Une autre chose qu'il ne faudrait pas oublier, c'est que souvent Flaubert ne voit pas dans un objet ou une personne simplement un contour ou une couleur ou un mouvement à rendre en images, mais une fusion de deux ou plusieurs types de sensation, assez fréquemment dans la même image, plus souvent par des images complémentaires, et aussi que chez lui, comme chez Hugo et même chez Gautier (9), l'image est rarement purement plastique ou objective, contenant des valeurs affectives ou intellectuelles ou symboliques que l'on examinera plus loin.

Maintenant résumons les aspects chronologiques de la distribution des différents groupes d'images sensorielles.

Très uniformément dans les différentes œuvres de jeunesse, les voyages, *Quidquid volueris* et *Ivre et Mort* (10) exceptés, les images de forme, contour, etc., sont très rares jusqu'après le

(9) Voir les études de M. Huguet, de M. Jouslain, de M^{lle} Dillingham, et de M. Jasinski, mentionnées ailleurs.

(10) Ce sont des images réalistes ou ironiques qui dans ces contes constituent la plupart des exemples.

le retour d'Orient. A partir de ce moment, elles deviennent uniformément beaucoup plus fréquentes, et si l'on négligeait les notes de voyage elles seraient très au-dessus de la moyenne, abondant surtout, et pour des raisons différentes, dans *Salammbô* (11) et *Un Cœur simple* (12), et excessivement dans *Bouvard et Pécuchet* (13), et étant excellentes dans tous les quatre grands romans. Naturellement dans tous les écrits de voyage, elles abondent, mais c'est l'influence du voyage en Egypte qui semble avoir été décisive dans le perfectionnement du sens et du sentiment plastique (14). Du reste on remarque dans les différentes parties de ce voyage ce même rythme ascendant, pour les raisons étudiées ailleurs, et la même remarque s'impose pour les trois *Tentations*, qui ainsi résument cette tendance de plus en plus prononcée vers la ligne et les contours, chose assez fâcheuse cette fois du reste, et se manifestant souvent par une préoccupation excessive du petit détail peu apte à rendre l'impression dominante du « mystère ».

Evidemment donc, les effets plastiques, et la préoccupation plastique, ne datent pas des œuvres de jeunesse. Du reste c'est surtout à partir du voyage en Bretagne et encore bien plus avec celui en Orient que l'auteur apprend non seulement à apprécier, mais aussi à rendre non seulement l'impression des contours, mais aussi celle du relief, des trois dimensions, et par conséquent d'une réalité solide et complète. Ajoutons que Flaubert décrit dans ces images tous les aspects du monde animé et inanimé, que dans les images interprétant monuments et paysages, il tend à voir la symétrie, les aspects architecturaux et les rapports à établir avec l'homme, avec la vie, la résurrection du passé, etc., et que dans les grands romans les très nombreuses images du groupe appliquées aux personnes servent à fixer leur caractère en même temps que leur physique.

Cette intention plastique de plus en plus accentuée, du moins

(11) Ce sont les attitudes statuesques ou la description des grandes masses architecturales ou autres, et le souci de la notation précise des objets qui en sont surtout cause.

(12) Il est intéressant de comparer ce conte, où respire la tranquillité, et *Saint Julien*, où abondent les couleurs et les effets de rapidité et de force hallucinatoires, et *Hérodias*, caractérisé par la danse de Salomé et les cris de saint Jean, les proportions reflétant très exactement ces faits.

(13) A cause du ridicule dirigé contre les aspects physiologiques des comparses, et contre les objets faits par les bonshommes.

(14) En Egypte, impression de nouveauté, de grouillements, de cris. Après, observation plus objective, et en Grèce, en Tunisie, souvenir des monuments du passé.

dans l'emploi des images, intention plastique rarement pure, puisque les valeurs subjectives y ont en général et à toutes les époques une place très considérable, se développe-t-elle aux dépens d'une impression de mouvement ? Nous ne le croyons guère, d'autant plus que, nous venons de le dire, souvent il y a un animisme, même un panthéisme prononcé. Aussi parmi les images de mouvement et de geste, qui constituent avec l'animisme appliqué aux formes le meilleur moyen de donner une impression de vie, si dans les premières œuvres elles sont plutôt rares, et dans celles qui suivent le retour à Trouville en 1837 et jusqu'à *Smarh* près de la moyenne, par la suite, à l'exception uniforme des récits de voyage, elles sont nettement au-dessus de la fréquence moyenne, et dans les deux premières *Tentations*, *Madame Bovary* et *Salammbô*, décidément fréquentes, mais à partir de la deuxième *Education sentimentale*, où toutefois elles sont encore relativement nombreuses, elles tendent à revenir à la moyenne. En général, elles conservent donc une place assez égale à travers la plus grande partie de l'œuvre importante de Flaubert. D'habitude les images de ce groupe décrivent les personnes, tantôt une seule, tantôt les foules, mais souvent aussi le mouvement de l'eau ou de la végétation, ou parfois des nuages inspirent l'image. On verra tout à l'heure l'esprit de ces images. N'oublions pas aussi qu'une impression de mouvement en combinaison avec d'autres impressions entre dans beaucoup d'images de forme, que Flaubert excelle aux tableaux indiquant les gradations, les transformations des formes et des couleurs, ombres, etc., et que surtout les effets de lumière semblent vibrer ou se baigner dans un fluide ondulant, ce genre de notations fournissant de nombreuses images très belles et à la fois justes et utiles (15).

Ce groupe de notations de lumière, de couleur, et d'ombre, chez ce « bonhomme de couleur », donne en général des images assez rares et très banales dans les premières œuvres, mais elles deviennent décidément fréquentes pour l'époque allant des *Mémoires* à la première *Education* où elles abondent exceptionnellement ; elles sont plutôt rares pour les voyages aux Pyrénées et en Bretagne, où toutefois perce un intérêt très vif ; dans les notes prises en Grèce et en Italie, elles sont près de la moyenne, mais elles abondent et excellent là où Flaubert a eu devant lui des paysages et des cieux aptes à l'inspirer, en Egypte

(15) On verra aussi que c'est une impression de mouvement qui se dégage d'un très grand nombre des images appliquées au monde subjectif.

et surtout en Palestine, et il semble s'être créé un vocabulaire, et en tout cas indiscutablement il s'est montré un peintre verbal de premier ordre, excellent comme Hugo dans les effets de lumière, de clair-obscur, comme Gautier dans les nuances des couleurs, et se montrant enfin très artiste (mais artiste littéraire qui ne confond pas trop les moyens des différents arts) dans la composition des tableaux. Cet excellent apprentissage ne sera pas oublié dans les grands romans, et surtout dans *Madame Bovary* et dans l'*Education sentimentale*, où, si les images de ce groupe ne sont pas exceptionnellement fréquentes, elles sont souvent admirablement employées pour décrire les yeux des femmes ou surtout pour établir des accords entre les personnages et la nature. Ajoutons que pour ces images comme pour celles des autres groupes, l'amour de la nature chez Flaubert est surtout un amour d'artiste, et non une tendresse confiante. Flaubert, comme Hugo, a des tendances panthéistes ; mais, comme Vigny, il ne se trompe pas sur l'indifférence sereine et cruelle de la nature, bien qu'on n'en puisse dire autant de ses personnages, qui sont tous de l'école romantique.

Les impressions auditives abondent très exceptionnellement dans les *Œuvres de Jeunesse*, de la rencontre de M^{me} Schlesinger au voyage en Bretagne, et elles fournissent beaucoup des images les plus intéressantes de toute cette époque. Alors, à l'exception des lettres écrites en Egypte et de la première *Tentation*, elles deviennent rares, et continuent de l'être même dans *Salammbô*, ce qui semble assez étonnant, et jusqu'à la deuxième *Education sentimentale*, où grâce à la voix de Marie elles sont assez fréquentes. *Bouvard et Pécuchet* occupe une place moyenne.

Les images des autres sens, olfactives, tactiles, thermiques, barésthésiques, etc., abondent dans les œuvres de jeunesse, jusqu'au voyage en Egypte ; et dans *Smarh*, *Novembre*, la première *Education sentimentale* et la première *Tentation*, l'image hardie, voluptueuse, prédomine, tandis qu'après elle devient rare. Dans tous les grands romans, si ce n'est dans *Salammbô* (16), ces

(16) A cause des images où se mêlent sentiments et sensations et qui s'appliquent à *Salammbô* chez qui la distinction entre les deux groupes est fort difficile à fixer. Il n'est pas douteux aussi que, dans les grands romans comme partout, il y a de très nombreuses images dont nous avons étudié beaucoup, et qui représentent les sentiments, les élans passionnels et autres, mais qui appartiennent presque autant au domaine des sens, quoique nous les ayons comptées parmi les images du monde intérieur. La poésie nouvelle, qui semble destinée à chercher parfois sa matière dans les sens thermiques, kinesthésiques et cœnesthésiques, trouvera en Flaubert un précurseur. Les sentiments typiques de ses héros et héroïnes sont souvent autant des sensations intérieures

images des groupes divers sont plutôt rares, mais celles des odeurs et des sensations tactiles fournissent quelques exemples intéressants.

Il y a donc en général une tendance dans les images chez Flaubert à évoluer des sens vagues aux sens précis, sans que les sons du reste perdent leurs droits. En tout cas, si certaines pages des grandes œuvres semblent donner l'impression de tableaux, si l'effet plastique et statique y prédomine assez souvent, cependant jusqu'à la fin, même dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est certainement surtout une impression de vie, d'animation, mais d'animation instable, de pulsation mais non pas le plus souvent de violence, que Flaubert a voulu communiquer et que le plus souvent il a réussi à communiquer. Et presque toujours la recherche du mot juste est évidente, mais le mot juste pour lui ne signifie pas simplement exactitude objective. On reviendra sur cette question.

Du reste, on a très souvent vu dans l'étude des diverses œuvres à quel point les images interprétant les divers faits et phénomènes de la vie intérieure, émotions, pensées, rapports abstraits, donnent une impression physiologique, une impression de sensation, et sont tirées des sources les plus aptes à rendre cette impression de sensation, et il met ainsi à contribution tous les types de sensation, y compris celles d'odeur, de température, de toucher et les sensations organiques, intérieures.

★★

La comparaison des différentes œuvres au point de vue de la fréquence des images poétiques, amène certaines constatations que l'on peut résumer assez brièvement. En ne comptant pas la *Correspondance*, la moyenne des images poétiques pour à peu près toutes les œuvres est décidément plus élevée dans le groupe subjectif que dans le groupe objectif. Cela peut sembler étonnant dans l'œuvre de ce pessimiste amoureux de la beauté physique et naturelle. Mais dans les *romans*, l'image du monde extérieur indique très souvent sous forme satirique les « qualités » morales des personnages, tandis que celle du monde intérieur exprime surtout les beaux élans ou, plus rarement, les beaux désespoirs, tandis que l'ennui morne n'inspire pas beaucoup d'images. De sorte que pour *Salammbô* et *Madame Bovary*, la proportion d'images poétiques est à peu près trois fois plus

que des sentiments, et Flaubert, un névrosé et un sensitif, les utilise pour cause.

grande dans le premier groupe que dans le second, et les trois *Tentations* les suivent de près ; dans *Bouvard*, elle est plus grande de moitié, mais dans l'*Education sentimentale* comme dans *Smarh*, il y a égalité. Examinons d'un peu plus près ces différences dans l'ordre de la prédominance des images subjectives à l'égard de la poésie. Les quatre œuvres de jeunesse étudiées, et surtout la première *Education* et *Smarh*, et à un moindre degré *Novembre*, abondent très exceptionnellement en images nettement poétiques, et aussi en images teintées de poésie, dans le groupe relativement restreint qui s'applique au monde sensoriel, la plupart de ces images évoquant la beauté féminine ; mais tout en restant fréquentes, les images subjectives le sont bien moins que d'habitude, pour la raison que si la nature et les femmes sont belles, la vie est mauvaise, et que les images appliquées au monde subjectif sont remplies de cette note pessimiste qui ne trouve pas aussi souvent une expression poétique que les autres.

Quant aux trois *Tentations*, puisqu'il est question surtout d'une suite de tentations et non de désillusions, puisque parmi les images les évocations des filles de Satan et de leurs appâts partagent avec les grouillements des monstres grotesques la première place, les images poétiques et teintées de poésie seront très exceptionnellement nombreuses dans le groupe consacré au monde intérieur, mais très peu au-dessus de la moyenne et rares relativement dans l'autre groupe.

Parmi les grands romans, considérons d'abord *Salammbô*. Avec son mélange de réalisme brutal et d'évocations homériques dans les scènes de bataille, avec l'ironie d'une partie des caractérisations individuelles et la poésie dont l'héroïne est entourée, par Mâtho et l'auteur, ce roman se place légèrement au-dessus de la moyenne pour les images du monde extérieur, très haut pour celles du monde intérieur, celles-ci étant assez rares, et presque toutes appliquées au mélange d'émotions mystiques et passionnelles des deux protagonistes. *Madame Bovary* et l'*Education sentimentale* prennent rang au-dessous de la moyenne parmi les images objectives qui sont décidément poétiques, mais occupent une place légèrement supérieure parmi celles où la poésie entre pour une faible part, comme on pourrait s'y attendre dans de telles œuvres. Mais parmi les images subjectives, grâce aux élans d'Emma, l'évocation poétique est au-dessus de la moyenne dans *Madame Bovary*, tandis qu'elle est plutôt rare dans l'*Education sentimentale*, et l'image qui reflète la poésie à un moindre degré y est extrêmement rare, celles qui viennent

à l'esprit de Frédéric étant ou nettement poétiques ou nettement réalistes, les personnages secondaires et les comparses étant des antipoètes, des « bourgeois » ; et les images des relations abstraites s'appliquent aux bêtises politiques, sociales ou autres qui circulaient vers 1840. Enfin dans la *Correspondance* que nous n'avons examinée qu'au point de vue des images du monde intérieur (il n'y a presque pas d'images du monde extérieur), seul le premier tome de l'édition Charpentier jusqu'au voyage en Egypte approche de la moyenne, et dans les autres, la poésie ou l'ombre de la poésie sont extrêmement rares, surtout dans la période qui succède à la rupture de la liaison avec Louise Colet en 1854. Ce fait est une autre indication de l'existence vivace de « l'autre bonhomme » : le réaliste et le satirique, le pessimiste et le fils du médecin, le critique et l'admirateur de Rabelais (et de Balzac) domine cette *Correspondance*. Ajoutons que, si l'on ne compte pas la *Correspondance*, à l'exception de *Salammbô*, les romans de la grande période occuperaient tous une place très inférieure à la moyenne, ce qui indique clairement l'évolution faite depuis les œuvres de jeunesse, et aussi la différence que l'auteur établit entre les romans et la *Tentation*, quoique parmi les trois versions de la *Tentation*, la dernière ait moins d'images poétiques que les deux autres.

Dans aucune des œuvres étudiées, les images poétiques et les images teintées de vraie poésie, même comptées ensemble, ne sont aussi nombreuses que les autres, qui, elles, ne sont point toujours vraiment réalistes bien entendu, surtout dans les œuvres de jeunesse, où elles sont tantôt des exemples du goût lugubre, tantôt des clichés quelconques qui traînent sur les grandes routes littéraires depuis fort longtemps, avec, çà et là, une promesse réaliste qui se développe à travers *Novembre*, la première *Education sentimentale* et surtout les récits de voyage, et qui atteint sa perfection dès *Madame Bovary*.

Parmi les différentes sensations, les images décrivant les mouvements et la forme sont rarement poétiques dans l'ensemble (une image sur neuf, et une sur huit respectivement), tandis que les images poétiques de couleur et de lumière, et celles des sens divers, sont décidément plus fréquentes (une sur cinq), et celles des sons près de quatre fois plus fréquentes que celles des deux premiers groupes. C'est que, si dans les œuvres de jeunesse Flaubert s'occupe surtout des traits, des attitudes, et des gestes des jolies femmes, de sorte que les images poétiques qui les rendent y abondent, plus tard il laissera plus ou moins dans le vague les

portraits de ses héroïnes et surtout il multipliera les rôles secondaires et les comparses, et il s'appliquera à montrer leur bêtise par leurs actes. Les notations de couleur et de lumière, et parfois d'ombre, que Flaubert aimait beaucoup à employer et qui ne se prêtent guère à l'ironie, reflètent fort souvent les émotions tendres et amoureuses des protagonistes en présence de la nature, ou la beauté de la peau ou des yeux féminins. Les parfums des femmes et des fleurs, les sens tactiles des héros aux moments lyriques, expliquent la fréquence relative de la poésie dans le groupe des sensations diverses. Quant aux sons, l'on se rappellera que chez Flaubert les belles voix, surtout celles des femmes (ainsi que leurs beaux cheveux et leurs beaux teints), ont exercé une fascination depuis l'idylle de Trouville, et que lorsqu'il décrit ces belles voix, surtout lorsqu'elles chantent, il procède le plus souvent par entassement d'images, par exemple dans la *Danse des Morts*, la première et la deuxième *Education*.



Brunetière a dit quelque part d'un écrivain que « de la fréquence de certaines images on pourra peut-être conclure à la nature elle-même de son imagination » (17), et dans l'introduction on a vu d'autres déclarations du même genre. Cela est très vrai pour Flaubert, mais encore faut-il distinguer. On a vu que d'époque en époque, d'un genre à un autre, d'œuvre en œuvre, de chapitre en chapitre, de page en page, la répartition des images entre les différentes sources, comme la forme qu'elles prennent et l'esprit qu'elles reflètent, varie infiniment, d'après le développement du credo et de la technique de l'artiste, d'après son état d'esprit, et dans les grandes œuvres d'après les exigences du livre et du passage.

Il est inutile de recommencer en détail l'étude de la distribution des images entre les différentes sources dans les diverses œuvres, d'autant plus que nous l'avons faite au courant de ce livre avec une abondance excessive de citations. A vrai dire il faudrait tout un livre seulement pour conclure là-dessus, après avoir examiné à fond la question des rapports qui s'établissent entre l'image et la chose décrite. Mais ici encore nous avons très suffisamment analysé ces rapports dans plusieurs des chapitres, et nous pourrions plutôt aborder des conclusions générales.

(17) *Nouvelles questions de critique*, p. 260.

Encore faudrait-il savoir quelles sont les sources les plus fréquentes pour l'œuvre dans son ensemble. Dans un livre donné il existe très souvent de notables différences entre les proportions des différentes sources parmi les images du monde extérieur et celles du monde intérieur, pour des raisons souvent faciles mais quelquefois difficiles à fixer. On a vu que la beauté des femmes, le pittoresque du monde extérieur ne sont pas toujours en rapport avec l'âme féminine, la laideur et surtout la faiblesse morale de l'humanité, son destin triste, et l'éternelle misère de tout, tels que Flaubert les conçoit. Par contre le mysticisme littéraire de Flaubert, et le mysticisme passionnel de ses héros, l'imagination de Flaubert et de ses héros, les éternelles illusions qui leurrent les Emma, les Frédéric, les Salammbô, les Mâtho, les Bouvard et Pécuchet, contribuent à rendre, surtout dans la première partie des livres, les images du monde intérieur souvent poétiques, et parfois la vie paraît aux personnages non une Hérodias, très belle à voir mais laide en dedans, mais un Dussardier, une Félicité ou plutôt un Quasimodo ; elle semble laide en dehors, mais belle en dedans. De sorte qu'en général, et surtout dans l'ensemble, il n'y a pas un grand écart dans la place proportionnelle qu'occupent les différentes sources dans les deux groupes, les images sensorielles et les images purement affectives.

Si en général le pourcentage des diverses sources communes est décidément plus élevé parmi les images du monde extérieur que pour celles du monde intérieur, c'est que dans ce dernier groupe il y a la cinquième partie des images qui interprètent les idées, émotions, et rapports abstraits, non en objets ou êtres extérieurs, mais en qualités et modalités des sens physiques, comme lorsqu'on parle de la couleur de la vie, de couleur en mouvement, de la vibration des émotions, du parfum suave des pensées amoureuses, des répercussions d'un événement, du besoin de suivre une ligne droite ou courbe, et surtout sous forme verbale lorsqu'on s'enfonce, se plonge, se glisse dans tel ou tel genre d'être ou de penser. Naturellement beaucoup des expressions telles que celles-ci ne sont plus des images, et nous ne les avons comptées comme telles que là où le contexte ou le développement indiquait assez clairement que l'auteur les concevait comme des images. On verra d'après les tables en appendice, que le mouvement, ou le changement, ou la pénétration fournissent 334 exemples, que la couleur, la lumière et les ombres ensemble, avec les sons qui les égalent en fréquence, atteignent deux tiers de ce chiffre,

et que les odeurs, la pesanteur, la grandeur, la forme, la température, et à un moindre degré la force et le toucher ajoutent des centaines d'exemples. En général ces images sont assez banales, mais il a d'assez nombreux exemples intéressants de transpositions de l'ordre des sentiments à l'ordre des sensations pures, et souvent ce sont les images de ce groupe qui fournissent une notation directe qui sert à introduire une comparaison, comme les pensées d'Emma qui s'abattaient sur la maison de Léon comme les pigeons du *Lion d'Or*. Ajoutons que parmi ces images il y en a beaucoup d'un matérialisme prononcé, comme chez Balzac, et qui choquent certains lecteurs.

Dans l'ensemble, ce sont les images de l'homme qui viennent facilement en tête dans les deux groupes, mais surtout en proportion écrasante dans les interprétations du monde intérieur, cette source étant naturellement féconde en moyens d'analyses psychologiques et abstraites et se prêtant également bien à l'exposé des relations statiques et dynamiques, à la poésie et au réalisme. Ajoutons que le pessimiste et le fils du médecin se fait voir non seulement dans les images extrêmement nombreuses basées sur l'esclavage ou la débauche ou le vice ou les activités et occupations stupides de l'homme, mais aussi dans les images des maladies et débilités physiques de l'homme, qui dans le groupe subjectif fournissent une image sur vingt, et dans celles de la mort, qui fournissent une image sur quarante, sans parler des nombreuses comparaisons de tombeaux et de linceuls qui viennent augmenter très considérablement ce chiffre. Ajoutons que le milieu et le tempérament de Flaubert se voient dans de très nombreuses images physiologiques (18), comme on l'a vu surtout dans le chapitre sur la *Correspondance*, et que si dans ce groupe général de l'homme l'image technique est assez rare, toutefois il a assez bien appliqué le conseil de Ronsard, de puiser des métaphores dans tous les métiers et dans toutes les occupations humaines. Du reste on en trouve de nouveau la preuve en examinant les images fournies par les machines et les objets manufacturés, qui occupent dans les deux groupes la deuxième place proportionnelle, et aussi dans celles des constructions et des arts, et dans celles des vêtements qui sont sixième et septième. Ces trois sources, formant le groupe des produits de l'industrie humaine, fournissent ensemble le sixième des images du monde

(18) M. Dumesnil en cite un bon nombre, y compris des images pathologiques, dans son excellente démonstration des influences médicales sur le style de Flaubert (*Flaubert, son hérédité*, etc., pp. 264-272).

subjectif, et le quart de celles du monde objectif, et leur esprit est en général réaliste, quoique bon nombre de celles des constructions et des vêtements soient teintées de poésie, et que beaucoup de celles des objets manufacturés soient très nettement satiriques.

Lorsque nous disons que l'homme est la source qui fournit le plus d'images, nous parlons, naturellement, des sources détaillées. En mettant ensemble toutes les images empruntées à la nature, on atteint la proportion de quarante-six pour cent pour celles du monde extérieur, et de trente-quatre pour cent pour celles du monde intérieur, et dans les deux groupes, ce sont les images fournies par l'eau ou la fluidité, par les animaux terrestres, et par la terre qui occupent, après l'homme et les produits, le troisième, le quatrième, et le cinquième rang, tandis que le ciel, les oiseaux, la terre et le feu suivent les constructions et les vêtements en ordre de décroissance assez rapide, et que les insectes, les poissons, la petite végétation, le vent, les fruits et les fleurs ne fournissent que de rares images. Naturellement en général la nature fournit beaucoup d'images poétiques, mais même ici c'est l'image réaliste ou non poétique qui prédomine, et les animaux et même les oiseaux donnent de nombreuses comparaisons décidément ironiques. Dans le groupe général de la nature, c'est des éléments que sont tirées bien plus de la moitié des images, et des autres groupes la vie animale en fournit beaucoup plus que la vie végétale, surtout parmi les images du monde extérieur, où l'on découvre que si parfois Homo est un loup, *Lupus* est le vrai nom de l'homme. Du reste cette espèce de panthéisme pessimiste, qui rappelle celui de Balzac plus que celui de Hugo, et qui s'exprime non seulement sous forme de vraies personnifications mais surtout sous forme d'animismes et de confusions, rejoint l'emploi constant et souvent merveilleusement efficace des rêveries et des hallucinations amoureuses et autres, où les personnages prêtent aux choses inanimées et aux pensées une vie extérieure, et cette fois encore, c'est, avec l'homme, surtout la nature qui fournit l'image. Dans l'emploi des hallucinations, le rapport entre Flaubert et Hugo est plus proche, l'exact contour ou couleur des objets cédant la place aux contours et nuances vagues prêtés par la rêverie, ou aux grossissements de l'hallucination. Seulement chez Flaubert, dans les œuvres de l'âge mûr, et à de rares exceptions près, telle peut être cette remarquable scène dans la forêt de Fontainebleau, ce n'est pas, comme chez Hugo, l'auteur qui est halluciné, mais ses personnages, et Flaubert ne perd à

aucun moment de la vie la vision nette des choses du monde extérieur. Il est même à remarquer que le cas de Flaubert et celui d'Hugo s'opposent absolument au point de vue chronologique, puisque l'hallucination très personnelle et intense se trouve souvent dans les œuvres de jeunesse de l'auteur de *Novembre*, surtout à partir de quinze ou de seize ans et jusqu'à ce que la maladie de Flaubert vienne le prévenir du danger de ces exaltations, de sorte que par la suite il les exploite en littérature mais en les dominant, et que jusqu'à ses derniers écrits et presque surtout dans les derniers écrits c'est la vision précise qui prédomine chez lui ; tandis que Hugo, qui n'était point un génie précoce, a passé une jeunesse plutôt calme, a développé dans les années 1830 une vision objective des plus exceptionnelles, mais dans l'éloignement de son île et grâce à la force de ses haines, au libre jeu de son imagination, à l'expansion de son amour de l'excessif et de l'exagéré, est arrivé dans sa vieillesse à abandonner plus ou moins le « pittoresque », et à vivre dans les visions apocalyptiques (19). Dans les deux cas cela est bien, puisque l'un était romancier et l'autre poète. Mais Flaubert n'a jamais oublié comment employer l'hallucination et le goût du grossissement qu'il portait en lui, comme le prouvent les images et les états hallucinatoires dans *l'Education sentimentale*, dans les *Trois Contes*, et même, sous une forme bouffonne, dans les rêveries et paniques des deux bonshommes du roman posthume. C'est parce que, tout en restant artiste maître de lui, il a retenu la faculté de devenir ses personnages. Et cette puissance d'évocation hallucinatoire, contrôlée par une conscience et une technique sûres d'artiste qui sait voir nettement, mise en relief par l'image, et subordonnée à la psychologie des personnages et aux besoins de l'action, entre pour une bonne part dans le génie de Flaubert écrivain. Comme le dit Faguet, « les paysages de Flaubert sont des hallucinations précises. Ils sont d'une réalité absolue et ils ont ce relief, cette saillie forte des angles et des contours, que les objets prennent brusquement, quelquefois, sur le rideau noir du sommeil. Comment cela est-il fait ? Très probablement de notes prises en Egypte, en Tunisie, en Normandie, puis revivifiées par la force du souvenir, l'intensité de l'imagination, la recherche passionnée du style, et l'amour surtout, l'amour ardent de la matière vivante et des formes colorées » (20). Si Flaubert arrive parfois à

(19) Voir le livre de M. André Joussain, *L'Esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée*, surtout la conclusion, pp. 195-209.

(20) *Gustave Flaubert*, pp. 163-164.

ce merveilleux effet sans images, le plus souvent ces effets d'hallucinations sont eux-mêmes des images, des confusions et des transpositions de sensations, et des harmonies, des communions qui s'établissent sous forme d'images entre les sens et les sentiments, entre l'homme et tout ce qui l'entoure. Pour les rendre, il a recours aux images provenant de l'homme, de la nature en mouvement ou des sensations pures.

Maintenant voyons quels sont les facteurs déterminant le choix des images dans une œuvre ou dans un passage déterminé. Il est devenu banal de rappeler les deux bonshommes que Flaubert lui-même dit porter en lui ; à vrai dire ce sont de multiples bonshommes, qui font que la ligne entre le romantique et le réaliste, entre l'individualiste et l'apôtre de l'impersonnalité, entre le dévot de l'art pour l'art et le pratiquant de l'art pour l'artiste, est fort difficile à fixer. Toutefois il n'est pas douteux que les images des œuvres de jeunesse, et encore plus celles de la *Correspondance* nous révèlent très nettement l'homme, jusqu'à ses moindres goûts et tics, jusqu'à ses meilleures qualités, jusqu'à ses pires défauts. Irritabilité et exubérance, prédilection pour l'outré et le grotesque, colères et calme plat, « bovarysme » et indifférence, appétits physiques et moraux, idées sur la science, la biologie, l'hérédité, le milieu, goût et don de l'introspection, force parfois malade des sensations et des sentiments, expériences et lectures, art, vie, amitiés, cynisme, pessimisme, déterminisme, résignation, stoïcisme, panthéisme, animisme, amour de la nature et observation des objets, enthousiasme et dégoût, amours et haines, noblesse de caractère et brutalité, sensualisme et idéalisme mystique, mille choses encore s'y trouvent, et qui chercherait à réduire toutes les images de la *Correspondance* à une unité simple serait condamné d'avance à un échec. Mais, on l'a bien vu, c'est surtout l'art et à un moindre degré le propre tempérament de Flaubert ou ses idées philosophiques, qui dans cette *Correspondance* ouvrent la digue aux torrents métaphoriques, et ce sont tous ces autres intérêts, toutes ces autres tendances, qui fournissent les images, lesquelles sont souvent déplaisantes, souvent exagérées, mais d'habitude puissantes et originales, et très souvent fort belles.

Du reste, on l'a bien vu, un de ces défauts qui éclatent dans les lettres, c'est non pas d'inventer des travers et de se les attribuer, mais de les exagérer, parfois consciemment, parfois inconsciemment, emporté qu'il est par son imagination à laquelle il lâche la bride sous forme métaphorique, ce qui fait que le lende-

main, lorsqu'il reprend ses romans, cette imagination est apaisée et disciplinée.

On a constamment constaté que, si dans les œuvres de jeunesse il y a souvent des images qui servent d'ornement, et où éclate l'*ego* du garçon, si beaucoup d'entre elles y sont torturées et prétentieuses, il y a souvent aussi une réelle promesse d'originalité et de pénétration. Mais on y cherchera en vain les traces d'une vraie discipline, et aux moments d'enthousiasme ou des emportements imaginatifs, il y a un véritable « embouteillage » d'images multiples, faute d'un agent régulateur, d'une volonté artiste. Néanmoins on a constaté dans ces œuvres, en embryon du moins, et quelquefois dans un état assez développé, beaucoup des tendances et procédés que perfectionnera plus tard Flaubert l'artiste, chez qui la volonté éclairée domine et dirige l'imagination.

Dans les grandes œuvres donc, l'image n'est plus là bien souvent pour elle-même, sans que pour cela elle manque de révéler extrêmement souvent l'homme et ses attitudes derrière l'artiste et son credo, ou que parfois, surtout dans *Madame Bovary*, elle ne doive sa force, son éclat, son développement excessifs au besoin de satisfaire l'instinct et l'appétit métaphoriques. Mais si ces moments d'ivresse et de faiblesse sont fréquents, il peut toujours supprimer, et c'est ce qu'il fait, constamment, comme l'indiquent les nombreux exemples que nous avons donnés. Et ces exemples puisés dans les innombrables brouillons des grandes œuvres, ainsi que ceux donnés naguère par M. Albalat, M. Weil, et M. Ferrère, montrent aussi clairement que l'étude des images retenues, les principes qui déterminent le choix de l'image et sa présentation. L'image est devenue un important élément du style dans le sens flaubertien du mot, de ce style qui est le sang même de l'œuvre. Parfois elle est là pour se fondre avec le rythme, pour donner de l'ampleur à la période, pour prêter de la majesté, de la beauté à un développement, ou souvent aussi pour amener ou brusquer la coupe, pour produire un effet de brièveté, de force, de vitalité.

Mais ses raisons d'être les plus importantes sont non à la surface de l'œuvre mais à l'intérieur, remarque qui s'applique aussi à ces effets de style dont elle est un élément.

D'abord la recherche de l'image strictement appropriée au milieu géographique ou historique. Si l'on excepte les écrits historiques des œuvres de jeunesse, et surtout le drame *Loys XI* où il y a une certaine recherche assez réussie par moment de la « couleur locale » à la Dumas père, il faut attendre jusqu'aux

réécits de voyage, et surtout jusqu'à *Par les Champs et par les Grèves*, pour trouver autre chose que de simples velléités. En Orient on constate souvent l'image qui ne vise que l'effet purement objectif, le mot juste, et d'autres figures hantées d'idées historiques ou géographiques. Dans les trois *Tentations*, l'image strictement appropriée au milieu est fréquente, mais les proportions entre les sources laissent quelque peu à désirer, et grâce à la recherche du grotesque précis et presque comique, certaines images sensorielles fournies par les objets manufacturés détonnent, même dans la troisième *Tentation*, ainsi que dans *Saint Julien*, qui aurait été presque parfait sans quelques comparaisons. Mais dans les trois grands romans, et dans les deux autres contes, la distribution des sources en général et dans le détail est, à quelques exceptions près, très strictement appropriée au milieu géographique et social, et presque toujours les exceptions, emploi d'images exotiques, etc., sont plus que faciles à justifier, comme on le verra. Dans *Bouvard et Pécuchet*, œuvre posthume et inachevée, le souci du milieu géographique est nettement moins constant, mais cela s'explique par le fait que les bonshommes voyagent à travers l'univers des choses et des idées, le roman ayant nettement une visée philosophique.

On a vu dans la plupart des œuvres d'âge mûr de nombreuses images qui doivent leur choix à la race, au pays, à la province, à la profession ou au rang social des personnages. On en a vu beaucoup d'autres inspirées par l'histoire, la nature, ou l'emploi de tel ou tel monument, ou paysage, par les associations qui s'établissent entre l'homme, ses monuments, et souvent la nature qui triomphe des deux. Cela est surtout vrai pour les évocations historiques que sont *Par les Champs et par les Grèves* et *Salammbô*, sans oublier les *Notes de Voyage*, car on a vu que Flaubert cherche constamment dans la nature le souvenir de l'homme, et on l'a vu rester froid devant les montagnes suisses parce qu'elles n'avaient pas d'histoire, ce qui indique bien à quel point les éléments affectifs et humains comptaient chez ce « plastique » comme à un moindre degré chez Gautier (21). C'est encore à *Salammbô* et aussi aux *Tentations* que l'on pense surtout au point de vue des rapports intimes entre les dieux, les hommes et les manifestations naturelles, le roman carthaginois en étant un exemple frappant.

Fort souvent le facteur qui décide le choix est quelque condi-

(21) Voir la thèse déjà mentionnée de M. Jasinski et l'étude de Louise Dillingham, *The Creative Imagination of Théophile Gautier*.

tion ou moment spécial dans la vie d'un personnage, son âge (pommes flétries et parchemins, mois d'août, ou fruits conservés, etc.), son état physique (Hannon), les maladies, les blessures, ou la mort qui inspirent des images appropriées dès les premières œuvres de jeunesse, et surtout dans *Madame Bovary* et *Salammbô*, sans oublier les litotes qui rendent les scènes d'agonie ou de carnage moins terribles, ou les nombreux symboles, imagés ou autres, dont l'auteur se sert dans de tels moments, ainsi que dans toutes sortes d'autres moments. Ces symboles, dont Flaubert se sert abondamment dès le *Moine des Chartreux*, occupent une place d'extrême importance, on l'a vu, et c'est la recherche du symbole qui suscite une très large proportion d'images, choisies avec soin et presque toujours très heureusement choisies. Mentionnons aussi les détails allégoriques qui se trouvent dans le premier écrit publié et dans les divers « mystères » de jeunesse, et qui abondent dans les trois versions de *Saint Antoine*.

Nous avons disposé ces divers groupes d'images plus ou moins dans l'ordre de l'intensité des valeurs subjectives qui y entrent. Naturellement beaucoup de ces mêmes images évoquent non pas une seule impression subjective, mais de multiples suggestions, et derrière celles qui décrivent les ruines ou les sites historiques, par exemple, il y a la philosophie de l'histoire telle que Flaubert la conçoit. Il est assez rare que l'image existe simplement pour créer la couleur géographique, temporelle, ethnographique ou sociale. Si dans les grandes œuvres Flaubert se sert d'images, c'est parce qu'il veut attirer l'attention du lecteur sur les développements importants, ou parce qu'il veut les appuyer, les graver dans l'esprit du lecteur, les développer, les éclairer, ou parce qu'il veut symboliser, suggérer, ou parfois voiler. Le rôle de l'image est parfois celui d'un auxiliaire de ce développement, mais aussi, métaphore ou comparaison, fort souvent elle représente ou exprime directement ce développement, elle est le développement, et c'est alors qu'elle est fréquemment très belle, et qu'elle donne à la fois une impression de spontanéité, de nécessité, et de justesse. Si la notation purement objective de forme, de couleur, de mouvement, etc., sans autre raison d'être que sa justesse physique, est relativement fréquente chez cet homme amoureux des formes et des couleurs et des jeux de lumière (22),

(22) Les sources où abonde le « mot juste » purement objectif sont les métaux, les minéraux et les pierres (parmi les notations de couleur), et les figures géométriques, les objets manufacturés, et l'homme (pour préciser forme, geste, et mouvement).

et surtout dans les admirables récits de voyage ou dans *Salammbô*, cependant il oublie rarement dans les grandes œuvres que la seule raison d'exister d'une image du monde intérieur est non pas d'être belle ni même juste, mais d'avoir quelque chose de vraiment utile à apporter.

Maintenant abordons l'examen rétrospectif de toutes ces images, les meilleures et les plus importantes de beaucoup, qui, tout en cherchant à être appropriées en tout au milieu dans le sens le plus large du mot, et dans le groupe sensoriel tout en gardant une justesse physique là où la justesse physique est à sa place, existent surtout pour révéler les conflits ou les harmonies qui se manifestent dans le moi des personnages, ou qui s'établissent entre leurs états d'âme et leurs actes, la couleur que leurs émotions et leurs pensées donnent aux choses extérieures, et aussi le choix de l'image qui décrira ces pensées et ces actes, le détail métaphorique qui fixera le portrait des personnages, de manière à faire comprendre leur tempérament, leur caractère, leurs rapports les uns avec les autres, les conséquences prévisibles de ces actes, etc. Sans parler des très fréquentes images où, sans trahir la justesse du développement, l'attitude personnelle perçoit, car l'impersonnalité pure est une fiction chez les grands artistes, nous semble-t-il, et en tout cas chez Flaubert.

On a vu dans quelles œuvres la poésie abonde, celles de la jeunesse de Flaubert en ayant à l'excès, celles de la grande période en ayant beaucoup moins, avec des différences entre le groupe sensoriel et le groupe purement affectif, et le lyrisme étant traité parmi les images sensorielles de *Bouvard et Pécuchet* comme fut traité Orphée par les femmes de Thrace.

On a vu aussi quelles sont les sources le plus communément poétiques. Toutes les sources du reste fournissent quelques exemples, et dans certaines œuvres une source ordinairement dépourvue de poésie en aura pour des raisons d'unité intérieure. C'est la beauté de la femme qui dans les romans inspire directement une grande partie des images, mais la beauté de la nature vue par des yeux amoureux est responsable de beaucoup d'autres exemples.

Parmi les images objectives appliquées aux femmes, celles qui rendent des impressions d'odeur, de température, de toucher, des sensations kinesthétiques, sont souvent très osées, celles du groupe visuel et auditif bien moins, quoique certaines notations de mouvement fassent décidément exception. Arrivé à l'âge mûr, Flaubert lutte contre sa tendance à vouloir dépasser *Albertus* et

Mademoiselle de Maupin ; il suggère avec un très grand art mais ne décrit plus les scènes de passion, et c'est pour cela que, si les images d'odeur traitées poétiquement restent assez fréquentes, les impressions thermiques, tactiles et kinesthétiques sous forme métaphorique deviennent rares.

On ne trouvera pas beaucoup de descriptions détaillées des héroïnes chez Flaubert, les traits étant donnés non tous à la fois, mais à mesure que les amoureux Léon, Rodolphe, Mâtho, Frédéric, ou d'autres remarquent tel ou tel aspect physique au moment où cet aspect domine, car Emma ou Salammbô ou M^{me} Arnoux ne font point toujours la même impression sur ces amoureux. Tout dépend du caractère et des expériences de l'amoureux, de la nature précise de ses sentiments à un moment donné, de la situation, de l'évolution qui s'accomplit dans l'âme des héroïnes, évolution qui se manifeste toujours et sûrement dans leur corps, ses attitudes et gestes, d'après notre physiologiste.

Si les beaux visages inspirent d'assez nombreuses images, souvent tirées des fleurs, des fruits, du ciel, plus souvent, en souvenir de la chère déesse de Trouville, ce sont les yeux, leur étincellement, leur couleur, leur animation ou langueur, le mouvement des paupières sur lesquels les métaphores attirent l'attention, ces yeux étant souvent caractérisés par leurs admirateurs (ou par l'auteur qui en est un toujours, lui aussi) sous forme surtout d'images de soleil, de ciel et d'eau ; ou lorsqu'il est question de séductions dangereuses ou de passion brûlante, ce sont des volcans, des flammes, des stylets, des orfraies, des bras qui enveloppent, etc. La chevelure féminine elle aussi provoque une assez grande attention, et ses flots, ses ondulations deviennent des fils qui enlacent l'homme, tandis que, défaite, elle symbolise l'abandon de la vertu. Le teint de la peau féminine, les attitudes sculpturales, les mouvements et les gestes souvent significatifs et révélateurs, sont notés très fréquemment par des images, qui dans les œuvres de jeunesse et dans la première *Tentation* sont souvent fort hardies, mais qui par la suite sont employées avec discrétion mais remplies de subjectivité. Dans tout ce groupe, les images les plus fréquentes sont : pour la couleur de la peau, les pierres et métaux, ou les nacres et sous les lampes des impressions d'ondes ; pour les mouvements et attitudes, les statues, les déesses, les fleurs, les oiseaux, les animaux, etc., ou dans les moments « lyriques » des animaux sauvages, des serpents, des lyres. La voix des femmes, où se mêle toujours le souvenir de

celle de Marie, inspire la grosse majorité des images poétiques des sons, et ce sont toute sorte de sources qui y contribuent, surtout les flûtes, le vent, les cloches, les oiseaux, mais aussi l'eau, l'encens, les roses, etc.

Les robes, les chapeaux, les bottines que portent les femmes sont intimement associés à leurs corps dans l'esprit des amoureux, et semblent se confondre avec ce corps. Souvent leurs vêtements deviennent le symbole des supplices amoureux, de l'inaccessibilité.

On a vu surtout dans *Novembre* et dans la première *Education sentimentale* à quel point la brise sur la figure des adolescents devient une caresse, et combien Flaubert excelle à rendre par l'image la volupté des subtiles émanations de la nature à de tels moments. Mentionnons aussi les élans physiques de Salammbô, de Mâtho, d'Emma, de Frédéric, communiqués en images révélant un très grand art.

Les exemples extrêmement nombreux des images traduisant les impressions des amoureux en présence de la nature et des choses sont encore plus intéressants que ceux qui décrivent directement les femmes. Mais s'arrêter pour les énumérer serait prolonger à l'infini ce résumé. Toutes les sources y contribuent, mais l'eau, symbole de l'amour dans toutes ses manifestations, les vêtements féminins et les étoffes, le monde animal et l'homme (à cause de l'animisme constant des imaginations dynamiques des amoureux) en fournissent le plus. Ajoutons que les fréquentes violations de la couleur locale géographique, dans *Madame Bovary* par exemple, sont strictement à propos, étant donné la tournure d'esprit d'Emma et la formation de son imagination imprégnée de souvenirs romantiques et livresques.

Mais il ne faut pas oublier que, si l'ennui suscite moins d'images et surtout moins d'images fortes puisqu'elles ne seraient pas à leur place à de tels moments, les désespoirs et les désillusions intenses en inspirent de nombreuses dans les deux groupes, et elles sont en général fort justes et fort intéressantes. Ici encore, toute la nature, tous les objets concourent à cette forme métaphorique et comme pour les élans amoureux, on l'a vu, les personnages arrivent à un état d'hallucinés dans la peinture duquel Flaubert a rarement été égalé.

Enfin, n'oublions pas combien de place occupe dans l'œuvre de Flaubert, y compris tous les grands romans, l'ironie, qui se manifeste le plus souvent en forme d'images. Tout en gardant une apparence d'impersonnalité, en laissant parler ses protagon-

nistes, personnages secondaires et comparses, en images banales ou prétentieuses, l'auteur se venge de la bêtise, de la petitesse, de la vanité du « bourgeois ». Aussi dans ses descriptions ou dans ses analyses psychologiques des personnages, il donne carrière à cet esprit de moquerie sous quatre formes : celle qui procède à des degrés différents de Cervantès et de Rabelais, et qui consiste en un agrandissement héroï-comique, s'accordant bien avec son amour du grotesque et de l'exagération ; celle qui n'est que suggérée, et qui s'accorde bien avec son art où il vise les nuances ; l'ironie directe qui vient des profondeurs de son tempérament ; et celle qui procède par ricochet, étant dirigée contre l'homme à travers les absurdes ou grotesques produits de son activité, physique et intellectuelle, « artistique » et pratique, et faisant symétrie avec sa façon de concevoir en tout une unité.

Cet emploi de l'image pour ridiculiser, qu'illustrent de très nombreux exemples dans les deux groupes d'images, se manifeste dès les toutes premières lettres de petit garçon, et plus rarement, mais indiscutablement, à travers les compositions de jeunesse, dans cette *Leçon d'histoire naturelle*, et à partir de ce moment un peu partout, dans *Quidquid volueris*, *ivre et Mort*, *Loys XI*, *Smarh*, les récits et notes de voyage, y compris les premiers, et dans toutes les œuvres qui suivent, si ce n'est *Saint Julien*. On la trouve même dans les *Tentations*, dans *Hérodias*, et dans *Salammbô*, où elle est dirigée contre l'humanité tout entière, ou contre Antipas le « préfet » et Aulus le goinfre, contre Hannon et les Riches, ces bourgeois antiques. Dans la *Correspondance*, elle éclate en images d'une rare cocasserie, parfois déplaisantes, souvent amusantes, et s'allie à l'humour (et à l'humeur), et à ce goût des calembours dont on trouve la trace, ou plutôt la parodie jusque dans les grands romans.

L'image héroï-comique et souvent bouffonne s'étale à l'aise dans les récits de voyage, surtout les premiers, et dans la *Correspondance*, et se manifeste çà et là dans les grands romans, dans *Madame Bovary* où l'arrivée de Charles à l'école provoque des images homériques, où Homais devient splendide comme un mage, etc., et surtout sur une échelle quelque peu réduite dans *Bouvard et Pécuchet*. Yuk serait le saint familier de cet esprit, si cet honneur n'appartenait incontestablement à l'immortel *Garçon* qui, par sa complexité et la multiplicité de ses moyens, représente en bouffon la psychologie et l'art de Flaubert, et son profond instinct d'histrion, de mime parodique.

Les trois autres groupes d'images ironiques se trouvent à peu

près partout. L'ironie qui n'est que suggérée est dirigée vers toute sorte de personnages, et elle met en relief constamment le « bovarysme » des personnages, l'écart énorme entre leurs espoirs ou leurs croyances, et les réalités, entre leurs paroles et leurs pensées, etc. Souvent ces images sont nettement ou même entièrement poétiques, comme beaucoup de celles qui rendent les élans et les rêveries de Frédéric et d'Emma, mais l'intention satirique n'y est pas moins certaine bien des fois.

Plus d'une de ces images où l'ironie est suggérée côtoie l'héroï-comique. Il en est ainsi des images employées dans le premier tableau de la pharmacie à Yonville. Du reste beaucoup de petits détails descriptifs sans expression métaphorique appartiennent à ce même groupe, telles, dans cette même scène, les énormes lettres qui occupent toute la façade de la pharmacie, symboles clairs de l'homme. Et souvent comme ici ces détails ou ces images indiquent nettement une sorte d'antipathie amusée. Mais souvent aussi cette ironie cache une réelle sympathie, comme dans de nombreuses images où Jules ou Henry, Emma ou Frédéric, ou même Bouvard et plus rarement Pécuchet ne sont pas autre chose que des Gustaves possibles, et même des Gustaves qui avaient vécu des Gustaves romantiques ou amoureux ou savants ou autres, qui n'étaient pas encore morts, et dont leur fils Flaubert s'amuse assez tendrement parfois à évoquer le souvenir.

Il est inutile de nous arrêter sur les nombreux exemples d'ironie directe, qui viennent parfois des lèvres d'un personnage critiquant un autre personnage, souvent de la plume de l'auteur. Quant à la moquerie par ricochet, comme tous les autres genres de moquerie, elle procède du pessimisme de Flaubert, et parfois est simplement suggérée, parfois développée sous une forme héroï-comique, comme les statues de Nantes avec leurs caleçons de métal ou le fameux chapeau rencontré en route, ou dans *Madame Bovary*, la flèche de la cathédrale, ou les louanges imagées des belles constructions horticoles et autres de Bouvard et Pécuchet. Tout cela fait symétrie avec le sourire ironique de la nature en présence des monuments de l'homme qu'il abat et engloutit dédaigneusement. Et puisqu'on parle de symétrie, rappelons ces nombreux rapprochements à base d'antithèse, nature de coiffeur et de toréador, maître-autel de cathédrale et exposition d'orfèvrerie, etc. Ajoutons que la gloire de l'homme est rehaussée par le fait que, dans la plupart des images ironiques, dont lui et les produits de son industrie sont le sujet, l'image est fournie aussi par l'homme et ses activités et par ses produits,

surtout les articles manufacturés. Mais les animaux en fournissent beaucoup.

Une si large place donnée à l'image ironique semblerait bien être appropriée dans un Hugo qui en usait parfois, chez un Gautier ou même un Balzac, mais on trouvera peut-être qu'elle constitue une flagrante violation du *credo* de l'impersonnalité. Cependant il faut dire sans tarder qu'à de rares exemples près, comme celles élevant Homais ou Bovary à des proportions homériques, les images s'appliquent très précisément aux personnages et à la situation, et par là sont à leur place. Mais la différence entre elles et celles qui sont vraiment poétiques, par exemple, est que celles-ci représentent presque toujours les pensées, les visions et les états d'âme des personnages, tandis que le plus souvent la moquerie ne peut venir que de l'auteur. N'empêche, nous ne sommes pas de ceux qui regrettent souvent cette petite dérogation de l'auteur à son *credo* et, répétons-le, bien fréquemment même dans l'image ironique et surtout dans beaucoup d'autres, la sympathie de l'auteur perce, cette sympathie étant d'autant plus réelle qu'en écrivant il vivait « dans la peau » de ses personnages, et que dans les veines de quelques-uns d'entre eux battait une partie de son propre sang.

Si l'on résumait cette étude des raisons qui déterminent le choix de l'image, on serait amené à distinguer nettement entre les œuvres de jeunesse, où cependant, à l'exception des considérations géographiques, on trouve de nombreux parallèles avec les facteurs déterminants de plus tard, et là *Correspondance* qui visait simplement à l'expression juste ou intéressante des idées, et qui en général a remarquablement bien atteint son but, et les grandes œuvres, où sont maintenus à la fois les exigences diverses de chaque œuvre dans l'ensemble, et les besoins du passage particulier où se trouve l'image. Ici comme ailleurs on est amené à constater, en négligeant de petites discordances, une large et complexe harmonie. Chaque œuvre, chaque page a sa poétique établie d'une façon obstinément rigoureuse, et en général fidèlement observée.



Nous aurions pu faire plus souvent des parallèles entre Flaubert et ses prédécesseurs, mais de tels parallèles n'auraient eu le plus souvent aucune valeur absolue, car pour indiquer nettement une influence précise, ou un rapport étroit, il faudrait toute une série d'études dans le genre de la nôtre, et en général de telles études n'existent pas encore. Que Flaubert ait certaines qualités

en commun avec un Rabelais, un La Bruyère, un Chateaubriand, un Hugo, un Gautier, un Baudelaire, cela ne fait pas de doute, mais le moment n'est pas encore venu de déterminer à quel degré il y a influence.

Et une chose est sûre d'avance. Si dans les œuvres de jeunesse et dans la *Correspondance* la trace de ses lectures et de ses enthousiasmes est très perceptible dans de nombreuses images, l'écrivain tenait trop à sa propre originalité dans les grandes œuvres pour ne pas chasser sans pitié toute influence manifeste dont il était conscient du moins, et il n'avait pas besoin de chercher chez autrui ses images, puisqu'il avait en lui, comme le prouve la *Correspondance*, de vastes ressources métaphoriques. Il est rare que dans ses grands romans il emprunte une image même à ses propres lettres, mais il emploie plus souvent un détail symbolique ou une métaphore ou une comparaison qui a déjà paru dans une des compositions précédentes. La raison en est sans doute que les images frappantes et souvent belles de la *Correspondance* s'appliquent à des idées et à des choses d'un autre ordre que celles des compositions formelles, et que Flaubert associe à telle situation telles images, de sorte que si la situation se retrouve l'image tend à revenir. Il en est ainsi par exemple des qualités physiques et morales de M^{me} Schlesinger, et des émotions qu'elles suscitent chez Flaubert. Les notations figurées, dont il s'était servi dans les *Mémoires d'un Fou* ou dans les autres œuvres de jeunesse où cette expérience est directement ou indirectement racontée, se retrouveront dans *Madame Bovary* et encore plus dans l'*Education sentimentale* et même dans *Salammbô*, là où ses héroïnes ressemblent plus ou moins au cher fantôme de Trouville (beauté de la voix ou des yeux, splendeur de la peau).

Tandis qu'il rejettera des centaines d'images aussi belles ou plus belles, il gardera celles-ci parce que pour lui elles sont plus riches de signification. C'est cette même tendance à établir certaines associations entre les choses et les situations ou les émotions, que Flaubert met à la base même de la psychologie de ses personnages, on l'a bien vu, et on y reviendra ; c'est aussi cette même tendance exploitée avec beaucoup de succès, sous la forme de nombreux symboles ou détails symboliques qui reparaissent au moment voulu dans les livres et que l'on trouve au début de sa carrière d'écrivain, à quinze ans, et qui constitue un important élément dans son originalité de créateur. Flaubert les emploie parce qu'il écrit toujours un peu pour sa propre délectation, mais aussi parce qu'ils ont une grande valeur artistique et psy-

chologique. Et le lecteur qui peut les goûter trouve sous le style des grands romans de précieuses délectations.

A propos de la Félicité d'*Un Cœur simple*, M. Brunetière convient qu'après la mort de Victor le neveu, « c'est de main de maître que M. Flaubert nous peint en quelques lignes la douleur de la pauvre tante, mais pourquoi faut-il que le paysage où le désespoir de Félicité s'encadre nous soit si familier ?... Mêmes images et mêmes mots que dans *Madame Bovary* » (23). Personnellement, loin de les regretter, nous nous réjouissons de les retrouver, d'autant plus que ces répétitions d'effet ne sont pas tellement nombreuses, et qu'elles procèdent de la même conception que l'emploi des personnages qui reparaissent d'œuvre en œuvre dans la *Comédie humaine*. Cette prairie vide, ce ciel terne et blanc, cette rivière qui coule, ont nettement une valeur de symboles, et ils se retrouvent à de certains moments parce qu'ils représentent parfaitement la situation. Du reste, chez Flaubert, même dans *Novembre*, ce n'est pas la nature qui se prête complaisamment à se transformer au gré des états d'âme des personnages, ce sont les personnages qui dans ces moments-là, avec l'auteur, choisissent inconsciemment ou consciemment dans cette nature ou dans les choses qui les entourent, les détails qui reflètent leur état d'âme. Lorsqu'on trouve dans les premières œuvres, dans *Deux mains sur une couronne*, ou dans *Passion et Vertu*, ou dans *la Peste à Florence*, et dans *Madame Bovary* et *l'Education sentimentale*, ces mêmes notations de tremblement ou de frissons, de pieds qui glissent ou qui trébuchent, ou de chevaux ou personnes qui s'écartent, de papiers déchirés ou brûlés qui tourbillonnent dans la cheminée, de vagues qui déferlent, etc., à certains moments critiques, et surtout lorsqu'on trouve dans une même œuvre à des moments symétriquement pareils ou contrastés, à des moments critiques où le destin des personnages se décide ou se laisse prévoir, certains détails qui se ressemblent, l'eau qui berce et qui menace, des cris qui se prolongent, des papillons ou des plumes qui s'envolent, etc., on peut crier ficelle ou procédé artificiel si l'on veut, mais à condition de condamner pour les mêmes raisons tout l'opéra wagnérien qui ne procède pas autrement (24).

(23) *Le Roman naturaliste*, éd. 1883, p. 60.

(24) Dans la *Revue de Genève* de juin 1929, M. Armand Pierhal a donné une étude très intéressante *Sur la composition wagnérienne de Marcel Proust*. Il est très curieux de constater les analogies qui s'établissent entre ce grand romancier qui semble avoir beaucoup lu Flaubert, et notre auteur qu'il estime pour certaines choses, mais dont il condamne sommairement les images,

Et en attendant le résultat des recherches comparatives sur la question des influences que Flaubert a pu subir dans ces grandes œuvres, on peut, sans hésiter un instant, affirmer la très grande originalité de notre auteur, dans le sens que M. Joussain donne au mot : l'originalité profonde d'un écrivain est « dans la sincérité, la spontanéité et la puissance de son effort créateur » (25).

On nous pardonnera si, de loin en loin, ce qui nous semble nettement un symbole n'a pour d'autres aucune valeur symbolique. En pareille matière on peut se tromper facilement. Mais ce qui reste absolument certain, c'est que non seulement l'image-symbole, ou le détail sur lequel l'auteur attire l'attention du lecteur en le prévenant clairement qu'il s'agit d'un symbole (il le fait surtout dans les œuvres de jeunesse et dans les brouillons et plans), mais aussi le détail symbolique sans aucun commentaire, sans aucune intervention de l'auteur, sont extrêmement fréquents dans l'œuvre de Flaubert, qu'il y en a beaucoup plus que nous n'en avons mentionné, et que, en général, ils sont maniés avec un art consommé, un art très fin, très délicat, très sûr de lui. L'emploi de ces détails, leur réapparition au bon moment, entrent bien dans la conception de la symétrie artiste qu'avait Flaubert, mais aussi ils s'accordent parfaitement avec la conception psychologique sur laquelle sont basés ses livres, sur le fonctionnement tantôt clair, tantôt obscur et mystérieux, de toutes ces associations, de toutes ces correspondances, qui tyrannisent et qui enchantent l'humanité, qui mènent à la douleur et au désespoir, et à la folie, comme elles mènent aux jouissances les plus pures, aux créations les plus nobles. Et cette fois encore, Flaubert n'avait qu'à puiser dans les profondeurs de son propre moi pour sa matière première. Ses années d'introspection n'ont pas été en vain.

Rappelons que ces symboles, imagés ou non, et surtout les symboles dominants et formant *leitmotive* varient décidément d'œuvre en œuvre. Les répétitions que l'on trouve d'un livre à l'autre sont en général déterminées par la répétition exacte des situations ou des états d'âme, représentant quelques-unes des qualités permanentes de l'humanité. On ne pourra les regretter que lorsqu'elles deviennent et sont devenues depuis longtemps des lieux communs, les serpents qui doivent bien représenter les filles d'Eve dans les *Tentations* ou dans *Salammbô*, mais qui semblent moins à leur place dans *Madame Bovary* ou dans *L'Education sentimentale*, où du reste ils se font rares. On pourrait

(25) *Op. cit.*, p. 10.

en dire autant du feu de la passion, dont il est toutefois assez difficile d'éviter l'emploi et dont Flaubert renouvelle autant que possible l'effet en variant la forme. De même les différences dans les symboles dominant des différentes œuvres procèdent des différences qui distinguent ces œuvres les unes des autres.

Il reste à rappeler que, image-symbole ou symbole non imagé, détail venant de la nature ou des choses, ou des vêtements ou des actes et attitudes, exprimé ou suggéré, c'est souvent à l'esprit des protagonistes qu'il se présente, mais plus souvent c'est l'auteur qui prévient ainsi le lecteur de ce qui va venir inéluctablement ou qui, ainsi que Musset lorsqu'il représente Maître Blazius avec son écritoire ou Dame Pluche avec son chapelet qu'elle « égratigne » et ses tibias secs, fait comprendre quelque aspect, et souvent le fond même d'un caractère par telle manie ou tel geste. Sans oublier la valeur symbolique des noms de beaucoup des personnages, surtout des personnages plus ou moins symboliques. Sans oublier non plus les personnages comme l'Aveugle ou Binet, qui sont eux-mêmes souvent des symboles. Sans oublier enfin la confusion volontaire de différentes sortes de symbolismes dans le même groupe de symboles, le jeu de l'antithèse et du contraste psychologiquement justifié, les abîmes qui séparent les illusions et les réalités, etc., tels qu'on les voit dans le mélange de mysticisme religieux et passionnel dans *Salammbô*, les symboles de l'eau, de la fluidité, représentant dans *Madame Bovary* ou *l'Education* les délices et les dangers de l'amour, la force des instincts et de la faiblesse des volontés.

**

L'étude de la force des images dans les deux grands groupes apporte quelques résultats intéressants. Il peut sembler très prétentieux de s'arroger le droit de décider au juste quelle est l'image forte, et cependant, si l'on se trompe souvent dans le détail, on peut être sûr qu'en examinant un très grand nombre d'images et en faisant une étude comparée des différents groupes et des différentes œuvres, on ne sera pas très éloigné de la vérité.

Disons tout de suite que la force d'une image et sa valeur ne sont nullement la même chose, quoique les images fortes soient en général des images bonnes. Une image parfaitement banale est sur les lèvres ou dans la pensée d'une personne banale une meilleure image, une image plus juste, qu'une belle ou originale création métaphorique. Et une image parfaitement stupide et

ridicule est strictement à sa place sur les lèvres de certains individus. Aussi la plus belle image du monde qui s'isole du passage où elle se trouve ne vaut pas une apparente banalité, qui par son emploi et les rapports qu'elle aide à établir, devient riche en puissance de suggestion ou de représentation. Dans les tables sur lesquelles ces pages sont basées, nous nous sommes appliqués simplement à distinguer entre l'image forte et juste, l'image forte et intéressante en elle-même, mais qui ne semble pas très juste dans son développement, son application, son enchâssement ou son expression, l'image banale mais au moins relativement juste, et enfin celle qui semble fausse ou de valeur ou de justesse douteuse. Dans ce dernier groupe nous avons mis non seulement l'image franchement fausse, mais celle qui semble torturée ou prétentieuse, inutile, incohérente, difficile à comprendre, désagréable, ou brutale. Mais comme on peut justifier plus d'une fois ces dernières images, comme souvent une image qui semble difficile à comprendre d'abord devient claire ou plus souvent riche en suggestions par la suite, et surtout lorsqu'on l'examine dans son contexte, comme l'image très matérielle et même un peu déplaisante peut s'appliquer bien mieux à certains personnages, et même à la plupart des personnages de Flaubert, comme à ceux de Balzac, que l'image belle ou spirituelle, nous préférons négliger ce groupe en général, et examiner surtout les rapports entre l'image forte et souvent originale, et l'image relativement banale, toutes deux s'appliquant de façon adéquate à la chose décrite, à l'émotion notée. Remarquons que Flaubert lui-même dit plus d'une fois à Louise Colet qu'il est bien facile d'écrire de belles lettres, puisqu'on y est libre de dire ce que l'on veut comme on veut, et de suivre les pentes de sa propre nature, mais très difficile d'écrire de beaux et solides romans où les complications se multiplient à l'infini.

Pour l'ensemble des œuvres étudiées, onze pour les images objectives, quinze pour les autres puisque la *Correspondance* y compte, l'image forte est nettement plus fréquente dans le groupe sensoriel que dans le groupe analysant les rapports abstraits et les émotions, mais cela est dû en partie à la plus grande fréquence des banalités dans les lettres des premières et des quinze ou vingt dernières années, et dans les œuvres de jeunesse, où les images sensorielles sont décidément rares.

Dans les deux groupes, à l'exception sans importance de *Smarh*, il y a très peu de différence entre la force respective des images des deux groupes dans une œuvre donnée jusqu'à la deuxième

Tentation ; dans les deux groupes, *Novembre*, tentative intéressante, est très supérieur aux *Mémoires* et à *Smarh*, et décidément supérieur à la première *Education* qui suit. La première *Tentation* dépasse *Novembre*, et *Madame Bovary* atteint dans les deux groupes la place la plus haute de toute l'œuvre de Flaubert, étant suivi de près par *Salammbô*. A partir de l'*Education sentimentale*, cependant, ainsi que déjà dans la deuxième *Tentation*, une différence nette s'établit entre les deux groupes, les images appliquées au monde extérieur étant à peu près aussi fortes dans *Bouvard et Pécuchet*, et un peu moins fortes dans l'*Education* et dans la troisième *Tentation* que dans *Madame Bovary* et dans *Salammbô*, tandis que les images appliquées au monde intérieur dans ces trois œuvres de la dernière époque occupent une place très inférieure, ce qui établit un grand écart entre ces trois œuvres plus la deuxième *Tentation*, et l'ensemble des écrits avant l'*Education sentimentale*.

Quant aux images de la *Correspondance*, limitées à peu près absolument au groupe du monde intérieur, en comparaison avec le même groupe dans les autres œuvres, le premier tome de l'édition Charpentier se place avec *Novembre*, le deuxième suit de très près *Madame Bovary*, le troisième et le quatrième côtoient l'*Education* et la troisième *Tentation* qui sont loin derrière *Madame Bovary*, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune distinction à faire quant à l'évolution dans l'emploi des images fortes, entre les images subjectives des compositions formelles et celles des lettres des mêmes époques générales. Ajoutons que la fréquence des images par page dans les quatre tomes suit la même courbe de croissance et de décroissance, fait qui a son importance, lorsqu'on songe que les images de la *Correspondance* représentent certainement chez Flaubert la création métaphorique la plus spontanée. On doit ajouter que, dans les deux derniers tomes, il y a beaucoup de répétitions de la même image, et que dans les œuvres de cette même époque, les *Trois Contes* exceptés, la fréquence par page des images est moins grande qu'avant, et que cette diminution dans la fréquence des images en général et dans la force des images du monde subjectif est accompagnée d'une diminution dans la proportion des images du monde subjectif comparée à celle du monde objectif.

Mettant tous ces rapports de proportion ensemble, on pourrait se croire fondé à en tirer certaines conclusions. Flaubert se plaignait pendant la composition de *Salammbô* que son imagination s'éteignait, et la rareté et la platitude des images en général, et

surtout des images subjectives dans la *Correspondance* et dans les œuvres formelles de ces quinze dernières années sembleraient l'indiquer nettement. Le cas Flaubert serait donc le contraire de celui d'Hugo, Flaubert s'étant astreint à une méthode qui aurait desséché l'imagination. On se rappelle que dans cette même dernière époque la forme de l'image est devenue plus sèche et plus courte, que les comparaisons développées ont cédé la place aux comparaisons et aux métaphores brèves. Nous croyons bien en effet que l'imagination de Flaubert s'est apaisée et ne le sollicite plus. Mais les évocations des *Trois Contes*, les pages de l'épisode de la forêt de Fontainebleau, et la maîtrise de cette sorte d'hallucination qui abonde dans la troisième *Tentation* et surtout dans l'*Education sentimentale*, indiquent clairement que Flaubert n'avait point perdu la faculté de reproduire admirablement les élans de l'imagination lorsqu'il en avait besoin. Seulement comme dans *Madame Bovary* il avait choisi une héroïne et un style qui répondaient assez bien aux qualités qu'il sentait en lui après le voyage en Orient, de même dans l'*Education sentimentale* et dans *Bouvard et Pécuchet* (mais non dans la troisième *Tentation*) il a moins besoin des qualités imaginatives et métaphoriques qu'il avait eues avant, il puise dans le souvenir de son propre passé pour l'inspiration principale, et il arrive de nouveau à établir un accord assez complet entre son sujet, le style qui le développe, et son moi tel qu'il est à cette époque de sa vie. Et l'image aura encore moins qu'avant droit à une existence indépendante : elle sera un outil, moins employé qu'avant, mais aussi bien employé et même peut-être mieux dans le sens qu'il gardera plus strictement qu'à l'époque de la première *Tentation* et même de *Madame Bovary*, la place qui lui est due.

L'autre conclusion que l'on croirait pouvoir tirer, c'est que, puisque l'image appliquée aux pensées et aux idées des personnages et aux rapports abstraits, devient après *Salammbô* à la fois plus rare et plus faible, il semblerait bien que Flaubert donne de moins en moins de place à la psychologie des personnages et aux idées. Mais ce serait oublier combien il approfondit le tempérament de Frédéric dans l'*Education sentimentale*, où du reste défilent les idées multiples de toute une époque, non pas en profondeur il est vrai, mais en masse. Ce serait aussi oublier la portée philosophique de la *Tentation* définitive, et surtout de *Bouvard et Pécuchet*.

Si le fond de l'œuvre tend plutôt à devenir de plus en plus personnel, Flaubert a d'autant plus raison de le masquer sous une

forme de plus en plus réaliste et objective, croyant du reste, comme il le dit dans cette préface écrite en 1870 pour les *Dernières chansons* de Bouilhet, que, « la plastique étant la première qualité de l'Art », il fallait donner à ses conceptions « le plus de relief possible », et il ajoute : « Mais les bourgeois trouvent, dans leur spiritualisme, que la couleur est une chose trop matérielle pour rendre le sentiment » (26). Et c'est vers cette même époque qu'il dira à Maupassant de montrer en décrivant les personnages, « leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale » (27).

Aussi, quant à l'image du monde intérieur, une forme éclatante pouvait bien aller avec le tempérament d'Emma, quoique ce ne fût jamais à son esprit qu'elle eût pu se présenter dans toute son originalité et dans toute sa perfection. Mais l'imagination de Frédéric, très active elle aussi, n'est point violente, et elle s'approvisionne presque exclusivement d'impressions et de transformations du monde sensoriel. Aussi ses pensées et émotions, comme celles de Salammbô (et d'Emma), ressemblent à des sensations. Aussi les images subjectives, qui constituent tout de même quarante-quatre pour cent du total, sont souvent loin d'être très banales ; elles sont tout simplement loin d'être fortes, représentant bien celles de la plupart des gens assez intelligents et instruits tels que Frédéric ou Marie. Aussi on l'a vu, Flaubert semble tendre de plus en plus à croire qu'il n'a point le droit de pénétrer à chaque instant comme un dieu dans les pensées de ses personnages, mais que c'est un art plus grand, plus réaliste, de laisser révéler ce caractère par ses actes et attitudes, mais surtout par ses réactions en présence du monde extérieur, où il puise et sentiments et sensations.

Surtout il faut chercher dans la nature même et l'esprit de chaque œuvre, et de ses protagonistes, les raisons de ces différents faits. On ne doit pas oublier que les images du monde intérieur dans les œuvres exotiques où la psychologie détaillée a moins de place, sont infiniment plus rares que dans l'*Education sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*. Et ce dernier livre est plutôt un « roman philosophique », où le parti pris de la caricature dans le domaine de la vie active donnera un tout autre ton. Les deux bonshommes ne sont pas comme Frédéric un paquet d'associations qui marchent ; eux, ils vivent par compartiments pour ainsi dire, et leur imagination est bien plus bornée. Leurs actes

(26) *Corr.*, éd. 1910, IV, p. 457.

(27) Préface de *Pierre et Jean*, p. 26.

sont représentés le plus souvent comme ridicules et extravagants, pour mieux développer la thèse du livre, et l'auteur les ridiculise ouvertement, c'est lui et non eux qui emploie l'image. Leurs pensées sont plus justes que leurs actes, et assez souvent l'auteur met sur leurs lèvres des images qui rendent bien l'impression d'une certaine discrimination. Mais surtout, voulant montrer la platitude de ces automates prétentieux que sont les personnages secondaires, il mettra sur leurs lèvres une série de clichés qui se retrouvent dans le sottisier que Flaubert avait eu l'intention d'utiliser à la fin du livre.



Ce dépouillement du style, cette volonté de l'unité du style et du fond, que l'on a constatée constamment, trouve une nouvelle confirmation dans l'emploi que fait Flaubert des différentes formes de l'image, notation directe et métaphore, comparaison, métaphore complétée d'une comparaison, comparaison qui aboutit en une métaphore. Chaque œuvre a son but et par conséquent son style particulier. Si la métaphore pure est extrêmement fréquente dans la *Correspondance*, c'est que la métaphore est la forme la plus naturelle, la plus spontanée de l'expression figurée, et que, incontestablement, Flaubert tend à penser en images dans cette *Correspondance*. Mais évidemment la métaphore n'est pas nécessairement la forme la plus forte, car beaucoup de métaphores sont des clichés, et la *Correspondance*, ainsi que les œuvres de jeunesse ont de nombreux exemples de cliché parmi les images de ce groupe. Néanmoins on ne peut pas généraliser, et il est à noter que les lettres de l'époque de *Madame Bovary* abondent très exceptionnellement en images, et parmi ces images en métaphores, et que la force moyenne de l'image dans cette *Correspondance* est exceptionnellement élevée, tandis que dans *Madame Bovary*, du moins parmi celles du monde intérieur, les images sont à la fois très fortes et très compliquées, la métaphore-comparaison et la comparaison-métaphore abondant très exceptionnellement.

La métaphore pure abonde non seulement dans la *Correspondance*, mais aussi dans *Smarh* et dans les *Mémoires* (grâce en partie au cliché), dans la première *Education sentimentale* (grâce en partie au même fait, grâce aussi peut-être à la recherche d'une expression forte et directe en rapport avec l'œuvre). Mais elle est d'une très rare fréquence surtout dans *Bouvard et Pécuchet*, où le style de Flaubert atteint son maximum de concision, tandis que dans les œuvres à tendance oratoire, surtout dans *Madame*

Bovary et la première *Tentation*, et aussi dans *Salammbô* et *Novembre*, c'est la comparaison, simple ou combinée avec la métaphore, qui prédomine.

Dans l'*Education sentimentale* et dans les *Trois Contes*, ainsi que dans la *Tentation* définitive et dans *Bouvard et Pécuchet*, l'image longuement soutenue est plutôt rare, tandis que dans *Madame Bovary* et la première *Tentation*, ainsi que dans les œuvres de jeunesse et surtout dans la *Correspondance*, elle est fréquente. On regrette rarement ces longs développements dans les lettres où ils sont souvent à leur place et fascinants, mais on ne saurait en dire autant parfois des compositions formelles, car ici leur vrai but, on l'a vu, c'est d'éclairer un instant un objet que l'on veut mettre en relief, sans éblouir le spectateur, et de s'imposer par leur justesse, de sorte à fixer dans l'esprit du lecteur à la fois l'image qui enchante et surtout l'objet ou l'idée qu'elle représente. C'est ce que Flaubert a bien compris, et c'est ce qu'il s'est efforcé de faire, surtout après *Madame Bovary*, où la plupart des images, disons-le de suite, sont d'une admirable beauté ou précision.

Il ne faudrait pas oublier que Flaubert manie ces différentes formes avec beaucoup de souplesse, et non seulement il varie la période ou la coupe métaphorique, ou la place de l'image dans le paragraphe, qui change d'après les besoins du développement, mais qui tend à être à la fin pour renforcer le développement, mais aussi il cherche à éviter la monotonie dans l'expression qui sert à introduire la comparaison, de sorte que les Goncourt ont bien tort de lui reprocher de prodiguer les « comparaisons non fondues dans la phrase, et toujours attachée par un *comme* et qui me font l'effet d'un de ces camélias faussement fleuris et dont chaque bouton est accroché aux branches par une épingle ». Malheureusement il a parfois péché par là, mais on n'aurait pas à enlever de ses romans beaucoup d'images, pour que la grosse exagération de cette critique devînt manifeste. L'on a vu la grande variété des tournures dont Flaubert se sert pour essayer d'éviter les *comme*. Sans oublier les *plus que* dont il a quelquefois abusé, mais qui servent souvent de formule aidant à mieux ridiculiser les tendances qu'ont ses héros, en commun avec leur créateur, à exagérer la force de leurs émotions, la portée de leurs expériences.

Car on a eu l'occasion de constater des centaines de fois que l'on n'a jamais le droit de juger les images de Flaubert indépendamment de leur contexte, indépendamment aussi de l'en-

semble du livre, puisque bien souvent la raison de telle ou telle image n'apparaît pas au moment, mais cent pages plus loin. Est-ce là une faute, une faiblesse ? Oui, si l'on estime que la dernière comme la première qualité du style est la clarté, la limpidité ; non, si tout en tenant à cette clarté dans l'ensemble et en général Flaubert la possède exceptionnellement, on prise ce style qui est « autant sous les mots que dans les mots », et qui fait que la dixième ou la vingtième lecture de n'importe lequel de ses grands romans vous laisse avec le sentiment que vous êtes dix ou vingt fois plus riche que vous ne l'étiez à la première lecture.

On n'aura rien à dire sur les diverses figures de rhétorique qui ne touchent pas de près à notre étude. Encore faudrait-il rappeler quelques procédés fort souvent employés par Flaubert.

Dans les pages que l'on place en tête des œuvres de jeunesse, ce curieux et gauche *Voyage en enfer* écrit vraisemblablement à treize ans, on constate ce goût de l'allégorie et des personnifications qui aura une grande place dans la *Tentation* et dans les autres œuvres de la même lignée. Et ce goût de l'allégorie côtoie et se confond plus ou moins avec celui du symbolisme, si apparent déjà dans *le Moine des Chartreux*.

Dans ses aspects formels, la personnification nous intéresse peu. Les personnifications qui abondent dans les *Tentations* et dans tous leurs ancêtres ont en elles-mêmes sans doute un certain intérêt, surtout lorsqu'il est question d'un Yuk, d'une Science, quelquefois d'une Mort, et du reste les divers Péchés sont souvent conçus et surtout maniés avec une originalité considérable, mais il est impossible de revenir là-dessus ici.

Mais l'emploi du petit détail symbolique, comme l'utilisation des états à demi hallucinatoires qu'il avait connus personnellement et ces besoins de métamorphose qu'il éprouvait souvent, reflètent, comme on l'a vu, cette sorte de panthéisme que Flaubert portait en lui, que son amitié pour Alfred Le Poittevin avait confirmé, et dont il a tiré profit merveilleusement bien. Ce panthéisme est plutôt devenu de bonne heure, comme chez Hugo et souvent chez Balzac, une sorte d'animisme, plutôt psychologique et littéraire que philosophique. A force de guetter le phénomène en lui, il est devenu un maître dans l'art d'exploiter l'illusion qui, chez les imaginatifs de faible volonté, les Emma, les Frédéric, les Mâtho, devient une fatalité inéluctable qui les mène au désastre. M. de Gaultier a si admirablement étudié cette « erreur créatrice », cette « erreur du soi sur le soi » à laquelle il a donné le nom de « bovarysme »—(28),

qu'il serait inutile d'en parler de nouveau, si elle n'était à la base même de la faculté métaphorique, et si une grande proportion des images chez Flaubert n'avaient leur source dans cette erreur. Comme le dit M. Mornet à propos de Rousseau qui était un bovaryste de génie, « la nature n'est qu'un état d'âme. C'est nous-même qui nous retrouvons en elle, et toute sa beauté n'est qu'une illusion. Mélancolique ou joyeuse, frémissante ou morne, elle n'est toujours qu'un miroir transparent » (29). Mais c'est en oubliant qu'elle, et avec elle tout objet extérieur, ou plutôt les couleurs, la vie intense qu'ils leur prêtent, et le dédoublement de vie que leur imagination communique aux choses animées ne sont que des états d'âme de leur propre création, que les héros de Flaubert vivent dans une illusion perpétuelle, et c'est le plus souvent le rôle de l'image, ou du détail symbolique, de représenter et de renforcer cette illusion. Et cette faculté qu'a Flaubert de tracer les multiples associations qui s'établissent chez ses protagonistes, de faire vivre toute chose inanimée et animée, cette faculté de les vivre lui-même, faculté qui a pour effet le sentiment de mouvement, de vibration que ses livres communiquent, est peut-être le fond de son génie, comme la patiente recherche de la meilleure façon de la rendre est peut-être le fond même de son talent d'artiste.

Une manifestation de cette faculté est la « vision binoculaire » dont parle M. Thibaudet, basée sur l'emploi d'une sorte d'antithèse, mais bien différente de l'antithèse souvent banale et criarde des romantiques, antithèse qui n'est autre chose que l'impérieux besoin de voir en tout des ressemblances et même une identité, et qui mène une Emma, un Rodolphe, un Frédéric, à perdre toute notion des choses, le tout sans sortir de l'humanité moyenne et du réalisme véritable.

Et c'est cette même faculté chez un Flaubert artiste éclairé et fort de volonté forte, qui le mène à l'unité artistique. D'après sa Correspondance, lui qui n'était point musicien, il semble avoir beaucoup aimé la musique symphonique, celle de Wagner, tout comme il aimait beaucoup les arts plastiques quoiqu'il ne fût point sculpteur ou peintre, et comme il aimait la poésie quoiqu'il ne sût pas faire un vers. Edmond de Goncourt a défini la réalité dans l'œuvre de son ami « du d'après nature rigoureux, rendu par la prose d'un poète » (30). Wagner avait prédit et

(28) Voir *Le Bovarysme et Le Génie de Flaubert*.

(29) *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, deuxième édition, p. 163.

(30) *Journal des Goncourt*, t. VIII, 9 octobre 1890.

espéré pour l'avenir cette fusion des arts qui deviendra l'un des buts de la poésie du dix-neuvième siècle, qui aboutit à ces transpositions d'art et des sensations déjà assez fréquentes chez Hugo (31), et constitue le fond même de la poétique de Baudelaire et après lui des symbolistes. Or Flaubert lui aussi a droit de cité parmi les symbolistes, non seulement par les transpositions de sensations dont il use après tout avec modération, non seulement parce que lui aussi a recherché « de la musique encore et toujours », et que dans son style « l'Indécis au Précis se joint », que lui aussi a voulu souvent « la Nuance encore », « Pas la Couleur rien que la nuance », mais aussi parce qu'il a souvent su plonger sous la surface des choses, des sensations et des émotions, et suivre les ramifications obscures et complexes qui les unissent les unes aux autres. On a toujours reconnu en Flaubert le fils du médecin, physiologiste et dévot de la méthode scientifique, le réaliste et le Parnassien, épris du vrai, du vu, du beau plastique et parfois du laid, et l'on ne saurait trop dire que notre étude des images confirme décidément ces qualités. On a vu en lui aussi le romantique, à défaut de qui nous n'aurions eu aucune de ses œuvres, même pas *Bouvard et Pécuchet*, roman à qui nous devons un petit nombre d'images de valeur incertaine et un très grand nombre de belles images. On a moins souvent apprécié cette collaboration du romantique et du satirique, qui a fourni un nombre encore plus grand d'images, souvent belles elles aussi, où sont reflétées les illusions des personnages, images qui à la fois illuminent le fond gris des livres, expriment directement le tempérament des protagonistes, expliquent leurs actes, et souvent éclairent le lecteur sur leur inéluctable destin. On a moins souvent vu combien ce romantique ressemble au symboliste et, dans le sens réel du mot, à l'impressionniste, combien ce plastique épris des belles lignes et des beaux paysages, combien ce peintre amoureux des couleurs et des jeux de lumière et excellemment doué pour les rendre, est arrivé à contrôler ces dons, combien l'artiste a su puiser dans les multiples possibilités, dans les multiples personnalités virtuelles de son moi, combien le musicien en cet homme à l'oreille « fausse » vient compléter le tout ; à quel point il est parvenu, en procédant comme les compositeurs avec l'exactitude du savant, mais avec l'intuition et l'imagination du poète, à composer de grandes symphonies

(31) Voir l'intéressante thèse de M^{lle} Mysie E. I. Robertson, *L'Épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo*, pp. 418-427, 540-544, et l'étude de M. Joussain, déjà citée.

qui ne sont jamais parfaites, et qui ne sont pas toujours en équilibre exact, qui laissent parfois l'impression d'un immense effort, que l'on aimera ou non la première fois, ainsi que cela arrive souvent en écoutant les grandes symphonies modernes, mais qui enchantera la troisième fois, et encore plus la dixième. Baudelaire, qui aimait Flaubert et qui en fut aimé, a parlé quelque part des excellents poètes :

« Chez les excellents poètes il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores, et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fond de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs » (32).

Il nous semble que Flaubert est un excellent poète.

(32) Cité par Barre, *Le Symbolisme*, p. 268.

Vu le 9 mars 1931.

Le Doyen de la Faculté des Lettres

de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

L. CHARLETY.

INTRODUCTION

TABLES

Nous avons dit ailleurs que les tables qui suivent ne sont, ne peuvent être que des approximations, fournissant un très utile contrôle et permettant de suivre bien des fois des orientations dont nous nous sommes appliqué à chercher les causes, et à expliquer les résultats.

Nous nous plaçons au point de vue de Brunetière, qui dit dans son étude des images les plus fréquentes et les plus représentatives dans l'œuvre d'Hugo, et après avoir souhaité un répertoire assez complet de ces images :

« Nous pourrions peut-être alors tirer des conséquences ou des inductions. Non pas, pour nous, que nous ayons une grande confiance dans les applications de la statistique à la littérature. On prouve tout avec des chiffres, et même parfois la vérité, quand on sait la manière de s'y prendre. Si cependant il y a quelques objets dont le poète lui-même tire plus souvent ou plus volontiers ses métaphores ou ses comparaisons... il sera permis de les compter » (*Nouvelles questions de critique*, Paris, 1890, p. 260).

Ajoutons qu'il est aussi utile, peut-être plus utile, de voir les différences de fréquence des divers types ou genre d'images d'œuvre en œuvre et d'une époque à une autre, chez un grand artiste et un créateur d'images tel que Flaubert.

Pour permettre au lecteur une comparaison rapide sans encombrement superflu, nous avons établi de notre mieux, non pas le nombre, mais le pourcentage, la proportion de chaque genre d'images, donnant à la fin des tables le nombre total des expressions figurées comprises dans l'analyse.

Il est inutile d'ajouter que nous ne donnons aucune table des expressions symboliques non imagées, puisque, souvent, on ne peut pas prouver que tel ou tel mot ou passage renferme un symbole.

TABLE I

FRÉQUENCE D'IMAGES PAR PAGE DANS
LES ŒUVRES DE GUSTAVE FLAUBERT ET LEUR DISTRIBUTION ENTRE
LE MONDE INTÉRIEUR ET LE MONDE EXTÉRIEUR

Œuvres	Nombre de pages	Nombre d' images	Pourcentage d'images par page	Images appliquées au monde intérieur Pour cent.	Images appliquées au monde extérieur Pour cent.
<i>Dernières Œuvres diverses</i> }	126*	149	1, 18	, 65	, 35
<i>La peste à Florence</i>	20*	22	1, 10	, 68	, 32
<i>Bibliomanie</i>	20*	19	, 95	, 58	, 42
<i>Rage et Inquiétude</i>	17*	15	, 88	, 33	, 67
<i>Rêve à Enfer</i>	45*	69	1, 53	, 46	, 54
<i>Histoire Naturelle</i>	8*	2	, 25		1, 00
<i>Œuvres divers</i>	21*	22	1, 057	, 36	, 64
<i>Quiquid volueris</i>	46*	77	1, 65	, 56	, 44
<i>Passion et Vertu</i>	45*	105	2, 33	, 70	, 30
<i>L'orgueil</i>	116*	111	, 95	, 93	, 07
<i>Agonie</i>	22*	50	2, 27	, 995	, 005
<i>La danse des morts</i>	58*	130	2, 24	, 61	, 39
<i>Le rêve et la mort</i>	22*	62	2, 82	, 76	, 24
<i>Mémoires d'un fou</i>	77*	264	3, 43	, 86	, 14
<i>Œuvres divers</i>	71*	75	1, 05	, 83	, 17
<i>Smarr</i>	145*	385	2, 65	, 81	, 19
<i>Novembre</i>	121*	244	2, 01	, 61	, 39
<i>L'Éducation sentimentale 1843-5</i>	410*	566	1, 38	, 82	, 18
<i>Supplément</i>	69	161	2, 33	, 355	, 645
<i>Corse</i>	61	78	1, 28	, 37	, 63

Là où il y a un * après le chiffre représentant le nombre de pages dans certaines œuvres (O. J., les trois versions de la *Tentation*, le *Théâtre* (*Le Candidat* et *Le Château des cœurs*) et les *Trois Contes*), le nombre de pages donné n'est pas celui de l'édition Conard, mais celui qui existerait pour ces œuvres s'il y avait le même nombre de caractères par page dans ces œuvres que dans les grands romans et dans la *Correspondance*. Les chiffres indiqués pour la *Correspondance* des différentes époques sont établis d'après les quatre premiers tomes de la nouvelle édition augmentée, les seuls publiés au moment où furent préparées ces tables, plus le reste de la *Correspondance* telle qu'elle fut publiée dans l'édition de 1910, y inclus le volume de lettres adressées à la nièce de Flaubert, et aussi le petit volume de lettres à la Princesse Mathilde, paru depuis.

Les écrits divers dont il est question à deux reprises dans les tables, sont ceux du deuxième et du troisième volumes des *Œuvres de Jeunesse*.

Quant à la proportion des images appliquées aux deux mondes pour l'ensemble des œuvres analysées, elle change décidément si l'on n'y fait pas entrer les images de la *Correspondance* et des deux volumes des *Notes de Voyage* (43 pour cent d'images appliquées au monde extérieur au lieu de 33).

TABLE I (Suite)

Ouvres	Nombre de pages	Nombre d' images	Pourcentage d' image par page	Images appliquées au monde intérieur pour cent	Images appliquées au monde extérieur pour cent
Corr. au 4 août 1846	196	309	1,53	,956	,044
Voy. famille	60	69	1,15	,47	,53
Champs et grèves	272	476	1,75	,47	,53
Corr. Cote à Voy. Orient	301	554	1,84	,943	,057
1 ^e . Tentation	330 "	621	1,88	,57	,43
Corr. Voy. en Orient etc.	231	291	1,26	,41	,59
N.V. Egypte	203	278	1,37	,072	,928
N.V. Palestine	113	112	1,00	,10	,90
N.V. II	332	352	1,06	,03	,97
Corr. sept. 1851-april 1855	650	1.366	2,10	,987	,013
Madame Bopary	481	583	1,19	,59	,41
Corr. sept. 1851 à fin Sal	346	454	1,31	,98	,02
2 ^e . Tentation	185 "	225	1,22	,46	,54
Salammbô	412	596	1,45	,19	,81
Corr. fin Sal. à fin 3 ^e Tent.	684	601	0,88	,991	,009
Ed. Dent. 1869	611	652	1,06	,44	,56
Tent. de 1872	160 "	263	1,64	,23	,77
Théâtre	125 "	100	0,80	,78	,22
Corr. fin Tent. à la mort	434	326	0,75	,982	,018
Cœur Simple	48 "	48	1,00	,27	,73
Saint Julien	36 "	84	2.36	,15	,85
Hérodiade	42 "	99	2.36	,16	,84
Bour. et Sec.	390	286	0.73	,44	,56
Total	8.162.	11.351	1,39	,664	,336

TABLE II

RÉPARTITION DES IMAGES ENTRE LES DIFFÉRENTS TYPES
D'IMPRESSIONS SENSORIELLES

	Q. A. I. à l'ind. sol.	Ind. l'éc.	Mém. sou.	Smak.	Vis. écac.	Noy.	1 Ec. sent.	Champs visuels	Noy. en l'éc.	1 Ec. sent.	Corr. 1910 I	Corr. 1910 II
Forme, contour, relief, attitudes	,32	,197	,12	,15	,63	,29	,24	,647	,58	,294	,409	,578
Mouvement, geste, etc.	,14	,168	,19	,33	,058	,22	,16	,058	,08	,25	,204	,13
Couleur, lumière et ombre	,246	,212	,24	,36	,163	,15	,36	,164	,25	,272	,102	,214
Sons et silence	,14	,278	,30	,13	,078	,22	,12	,054	,03	,094	,146	,026
Autres impressions	,154	,145	,15	,09	,071	,12	,12	,077	,06	,09	,139	,052
Nombre d'images analysées	127	161	36	61	154	88	101	252	37	267	112	38

	Noy. Égypte	Noy. Palmyre	Noy. Assyrie	Noy. Grèce	Noy. Italie	Noy. Bouddh.	2 Ec. sent.	Champs visuels	Noy. l'éc.	1 Ec. sent.	Corr. finale sent.	Corr. simple
Forme, contour, relief, attitudes	,55	,64	,715	,74	,76	,401	,34	,487	,84	,431	,425	,488
Mouvement, geste, etc.	,11	,05	,01	,01	,035	,243	,246	,209	,03	,181	,165	,102
Couleur, lumière et ombre	,235	,27	,22	,22	,205	,235	,212	,171	,13	,232	,255	,206
Sons et silence	,05	,01	,045	,01	,000	,081	,085	,076	,00	,121	,068	,179
Autres impressions	,055	,03	,01	,02	,000	,04	,117	,057	,00	,035	,087	,025
Nombre d'images analysées	273	101	87	136	59	185	118	422	87	208	206	39

	Saint Julien	Théodol.	Bouddh. et P.	Corr. 1910 III - V	Proportion moyenne
Forme, contour, relief, attitudes	,427	,295	,615	,327	,487
Mouvement, geste, etc.	,062	,19	,161	,06	,152
Couleur, lumière et ombre	,279	,265	,098	,247	,215
Sons et silence	,031	,15	,084	,14	,082
Autres impressions	,201	,10	,042	,226	,064
Nombre d'images analysées	64	77	143	46	3786

Cette table représente l'étude de presque toutes les images sensorielles dans l'œuvre de Flaubert. Quelquefois la même image contient nettement deux ou trois impressions sensorielles de groupes différents. En pareil cas, nous avons compté l'image dans chacun des groupes auxquels elle appartient.

Il est extrêmement difficile de savoir au juste quand une épithète de couleur est pour l'auteur une image, fait qui rend incertaine la précision absolue des proportions de ce groupe.

Quant aux images du groupe des sensations diverses, nous y avons fait figurer celles des impressions olfactives, gustatives, tactiles, thermiques, barothésiques, kinesthésiques, et cornesthésiques, et les images motrices pures. Nous y avons compté aussi quelques images indiquant des rapports de grandeur, de solidité et de volume, et des indications de vitesse.

Dans de nombreuses images que nous avons comptées parmi celles du monde intérieur, il y en a bon nombre qui auraient pu figurer comme des images sensorielles appartenant aux impressions et modifications physiques extérieures, et même aux autres sens de ce groupe; mais il est impossible de savoir si vraiment elles ont une valeur de sensation et nous avons préféré les mettre avec le groupe interprétant les émotions, etc. Si nous les avions comptées, la proportion des images de ce groupe aurait été considérablement plus élevée.

TABLE III

IMAGES APPLIQUÉES AU MONDE INTÉRIEUR

Répartition des métaphores, comparaisons, métaphores-comparaisons et comparaisons-métaphores dans 13 œuvres de Flaubert.

	M. F.	S. m.	Nov.	1. Ed.	1. Genl.	Corr. 1910 I	Corr. 1910 II	Nov.	2. Genl.	Sol.	Ed. d.	3. Genl.	3. d.
Métaphores %	,69	,68	,56	,66	,505	,748	,83	,36	,565	,39	,564	,629	,746
Comparaisons %	,24	,19	,23	,195	,133	,134	,062	,11	,10	,385	,326	,268	,182
Métaphores Comparaisons %	,07	,12	,17	,13	,257	,09	,078	,365	,285	,21	,09	,085	,056
Comparaisons Métaphores %		,01	,04	,015	,105	,028	,03	,165	,05	,015	,02	,018	,016
Nombre d'exemples examinés	128	125	129	301	286	327	842	210	102	61	203	59	72

Cette table, limitée à treize œuvres, ne comprend qu'une partie des images appliquées au monde *intérieur*. Nous avons pris la première ou la dernière partie des chapitres pour la plupart des romans, afin d'assurer des proportions approximativement correctes.

Parmi les images appliquées au monde extérieur, les comparaisons abondent beaucoup plus que parmi celles du monde intérieur qui, seules, comptent dans cette table. Dans ce dernier groupe, les proportions pour toutes les œuvres étudiées sont : métaphores pures, 682 ; comparaisons pures, 143 ; images débutant par une métaphore et continuant par une comparaison, 139 ; images débutant par une comparaison et continuant par une métaphore, 036.

	M.F.	Am	Nov	I Ed. S.	I Ed.	Ed. 1910 C. I	Ed. 1910 C. II	Nov	2 ^e	Sal	Ed. S.	Ed. 1910 III	3 ^e	Ed. 1910 IV	B. D.	Moy
Toutes les images du monde extérieur																
Non poétiques	,72	,58	,54	,57	,74			,75	,77	,69	,71		,76		,93	,73
En partie "	,14	,19	,29	,18	,10			,14	,10	,18	,20		,10		,05	,15
Nettement "	,14	,23	,17	,25	,16			,11	,13	,13	,09		,14		,02	,12

Cette table représente la plupart des images dans les quinze œuvres examinées. Nous n'avons pas tenu compte des images relativement rares du monde extérieur dans la *Correspondance*.

Il nous a semblé préférable de distinguer entre l'image poétique et l'image dépourvue de poésie, qu'entre l'image romantique et l'image réaliste, chose fort difficile à faire. Beaucoup d'images non poétiques peuvent être romantiques, comme l'indique l'analyse des œuvres de jeunesse, où le vrai réalisme est rare. Et si la ligne entre l'image nettement poétique et l'image non poétique est souvent assez difficile à fixer, l'emploi de la troisième division (celle des images où la poésie entre pour une part) permet à la fois d'obvier à cet inconvénient et de mieux fixer l'esprit précis des images de telle ou telle œuvre.

TABLE V

RÉPARTITION DES IMAGES ENTRE LES DIVERSES SOURCES

(Int. au haut d'une colonne indique « monde intérieur »,
Ext., « monde extérieur »)

	D. I. à Quint. Vol.		Quint. Mol.	Pass. verlu	Paqs XI	agonies	Dank desMorts	Int. et Phort.	Periode Quint. à l'Int.	Ext.
	Int.	Ext.	Int.	Int.	Int.	Int.	Int.	Int.	Int.	Ext.
Terre	,016	,091	,15	,138	,037	,023	,10	,019	,075	,065
Eau	,04	,065	,02	,105		,023	,05	,019	,038	,065
Feu	,011	,024	,105	,06	,046	,023	,025	,038	,048	,031
Vent	,006	,024	,084		,018	,023	,025		,023	,038
Ciel	,028	,040		,015			,025	,019	,013	,031
Divers	,011					,046				
Groupe	,112	,246	,357	,318	,102	,139	,225	,094	,20	,23
Arbres	,016	,016	,02					,019	,005	,025
Fleurs	,046	,024	,02	,046	,01	,046	,138	,038	,05	,019
Fruits										,006
Végétation				,015			,018		,005	,006
Groupe	,062	,041	,04	,061	,01	,046	,156	,057	,06	,056
Animaux	,08	,082	,105	,015	,138	,046	,025	,057	,087	,07
Oiseaux	,016	,033	,042		,037		,025	,017	,028	,025
Insectes	,005	,008			,01		,012		,003	,006
Poissons		,008								,006
Groupe	,101	,131	,147	,015	,186	,046	,061	,076	,117	,107
Nature	,275	,42	,542	,394	,30	,22	,442	,225	,377	,393
Couleur, Lumière etc...	,006					,023				
Sons	,006			,03	,018		,073	,019	,028	
Mouvement	,072		,021	,046	,01	,023		,057	,023	
Forme	,011							,036	,005	
Température			,042	,015	,01				,013	
Odeurs	,011		,021	,015	,01	,023	,037	,038	,028	
Poids, Force, etc...	,029		,042		,01	,066			,015	
Toucher										
Divers	,022		,063	,046	,018			,067	,023	
Groupe	,157	,065	,19	,152	,074	,132	,11	,21	,133	,031
Objets Manufacturés	,074	,041	,021	,092	,223	,023	,037	,076	,098	,095
Constructions etc...	,032	,057	,021	,03	,065	,023	,067	,057	,048	,038
Vêtements	,068	,057	,042	,046	,12	,092	,025	,057	,066	,063
Groupe	,174	,155	,083	,168	,41	,138	,123	,19	,212	,196
Aliments et Boissons	,073	,008	,083	,03	,084	,132	,025	,095	,06	,012
Homme, corps, activités	,14	,271	,063	,135	,046	,132	,235	,225	,123	,302
Maladies etc...	,135	,024	,021	,075	,037	,088	,05	,019	,045	,025
Mort, fantômes, etc...	,045	,057	,042	,045	,046	,155	,012	,038	,05	,038
Groupe	,32	,353	,105	,255	,13	,375	,297	,282	,218	,368
Nombre d'images examinées	165	122	48	74	107	45	81	52	407	158

TABLE V (Suite)

	Mémor. d'un jour		Marché		Pays. Ext.	Novembre		1 ^{re} Série d. v. l.		Chang. d. v. l.		1 ^{re} Série d. v. l.		1 ^{re} Série d. v. l.		1 ^{re} Série d. v. l.		1 ^{re} Série d. v. l.	
	Int.	Ext.	Int.	Ext.		Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.
Terre	,13	,05	,17	,175	,052	,051	,155	,078	,110	,05	,104	,063	,078	,06	,083	,005	,050		
Eau	,108	,10	,12	,125	,065	,083	,050	,111	,055	,05	,024	,171	,080	,06	,075	,067	,125		
Feu	,06	,025	,04	,10	,000	,051	,000	,03	,130	,01	,013	,043	,030	,02	,018	,011			
Vent	,01		,05		,032	,013	,025	,019	,040	,01		,027	,030	,022	,008	,012			
Ciel	,02	,05	,02	,025		,04	,050	,033	,057	,01	,004	,047	,087	,043	,026	,011	,050		
Divers					,013	,013		,003		,005					,01	,008			
Groupe	,20	,225	,40	,425	,161	,249	,28	,275	,390	,135	,195	,351	,305	,215	,199	,177	,225		
Arbres	,03	,05		,025	,013	,013		,016	,038	,01	,022	,026	,052	,02	,025	,024	,025		
Fleurs	,03		,025	,050	,006	,013	,050	,019		,01		,033		,03	,008	,005			
Fruits					,006	,013		,005			,020	,008	,013	,013	,008	,009	,025		
Petite Végétation			,025	,10	,013	,02	,025	,013		,01	,008	,02	,035	,01	,016	,009	,050		
Groupe	,06	,05	,05	,175	,039	,059	,075	,053	,038	,03	,050	,084	,10	,073	,057	,047	,10		
Animaux	,045		,025	,075	,052	,034	,11	,056	,230	,02	,026	,07	,090	,04	,115	,044	,050		
Oiseaux	,01	,025	,05	,125	,026	,027	,13	,024	,038	,02		,014	,017	,022	,058	,018	,050		
Insectes	,015	,025	,005		,006	,013	,025		,019		,004	,003	,022	,003	,025	,007			
Poissons		,025			,006						,030		,048		,008	,003			
Groupe	,07	,075	,08	,20	,09	,075	,265	,08	,285	,04	,060	,087	,177	,065	,206	,072	,10		
Nature	,43	,35	,53	,80	,29	,383	,62	,408	,713	,205	,305	,522	,582	,353	,462	,296	,425		
Couleur, lumière, ombre	,03		,025			,027				,04		,017		,045		,05			
Sons	,04		,025			,044		,048		,04		,03		,02		,034			
Mouvement	,10		,10			,077		,045		,17		,08		,075		,099			
Forme								,008		,03		,006		,01		,03			
Température						,034		,005		,034		,006		,01		,004			
Odeurs	,025		,015			,044		,024		,02		,006		,014		,014			
Force et Poids	,03		,065			,02		,011		,005		,024		,01		,007			
Toucher			,01					,005				,012		,005		,005			
Divers	,015		,01					,016		,035		,018				,025			
Groupe	,24	,150	,25			,06	,246	,03	,159	,019	,388	,043	,203	,052	,189	,042	,268		
Objets manufacturés	,015	,125	,045	,075	,11	,013	,05	,075		,04	,156	,08	,16	,084	,140	,097	,175		
Constructions	,03	,05	,015	,025	,145	,065	,10	,04	,02	,03	,052	,05	,017	,037	,10	,057	,110		
Vêtements etc...	,045	,025	,035		,065	,02		,037	,056	,03	,110	,01	,052	,037	,066	,04			
Groupe	,06	,20	,095	,10	,32	,098	,15	,152	,076	,10	,318	,14	,229	,158	,306	,194	,275		
Aliments et Boissons	,066				,005	,01		,011	,019	,044	,02	,005	,005	,036	,006	,03	,075		
Corps, actifs, etc.	,16	,175	,04			,236		,233		,22		,116		,20		,16			
Maladies	,015	,05	,02			,006		,024		,03		,014		,06		,04			
Mort	,03	,075	,065			,021		,013		,015				,024		,01			
Total Homme	,205	,30	,125	,10	,325	,263	,20	,27	,173	,265	,344	,13	,192	,264	,184	,21	,225		
Nombre d'images examinées	188	40	197	40	152	156	39	374	53	205	228	353	231	376	122	936	40		

TABLE V (Suite)

	A voyage no. 1		Mad Bouray		2e Zentel		Salam.		Linc. sant.		3e Zentel		Cœur simple		Saint Julien	
	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.
Terre	,072	,089	,049	,075	,075	,049	,033	,084	,099	,096	,033	,067		,135		,40
Eau	,095	,066	,097	,162	,132	,038	,089	,151	,099	,136	,098	,124	,166	,108	,083	,079
Feu	,017		,016	,066	,019	,018	,055	,027	,037	,015	,066	,036			,083	,019
Vent	,007		,044	,008	,057	,009	,044	,013	,014	,038	,016	,010	,083	,027		
Ciel	,014	,099	,038	,025	,075	,085	,067	,051	,042	,015	,05	,077		,027		,118
(Divers			,022				,011		,028						,083	
Groupe	,205	,165	,266	,336	,357	,197	,299	,326	,319	,300	,26	,314	,25	,207	,25	,316
Arbres	,019	,03	,005	,025	,028	,085		,016	,009	,011	,033	,036				,019
Fleurs	,002	,003	,005	,016	,028	,009	,045	,005	,028	,034		,010				
Fruits	,01	,015	,016	,008	,009		,011	,019	,005	,026	,05					
Végétation	,037	,039	,016	,008	,019	,026	,011	,013	,009	,011						,019
Groupe	,067	,087	,044	,057	,084	,120	,067	,053	,052	,082	,083	,046				,038
Animaux	,067	,066	,016	,075	,047	,075	,10	,13	,005	,068	,083	,088		,054		,019
Oiseaux	,042	,009	,032	,032	,009	,018	,011	,053	,038	,015	,016	,052	,083	,027		,019
Insectes	,005	,009	,005	,032		,047		,032		,008		,031				,019
Poissons	,014	,024	,005	,008		,018		,01		,004		,015				
Groupe	,128	,111	,058	,147	,056	,158	,111	,215	,033	,095	,099	,186	,083	,081		,057
Nature	,40	,363	,376	,540	,498	,476	,477	,594	,404	,477	,442	,546	,334	,378	,25	,411
Couleur, lumière, etc...				,049		,009		,011		,033		,033		,083		,166
Sons				,055		,066		,033		,014		,017		,083		,166
Mouvement				,135		,037		,078		,113		,132		,166		,166
Forme				,016		,018				,005				,083		
Température				,022		,018		,044		,014		,016				
Odeurs				,027		,028				,014		,016				
Force et Poids				,005		,009		,089		,033		,033				,083
Toucher						,009		,022		,009						
Divers				,01				,022		,009						
Groupe	,05	,06	,323	,07	,196	,026	,303	,040	,244	,022	,246	,036	,417	,081	,58	,019
Objets manufacturés	,173	,168	,054	,105	,055	,166	,09	,092	,046	,140	,098	,129	,083	,081		,195
Constructions, etc...	,09	,166	,05	,042	,037	,055	,010	,081	,052	,06	,016	,047	,083	,108		,079
Vêtements, etc...	,05	,045	,044	,068	,02	,066		,040	,018	,106	,050	,021		,081		,040
Groupe	,313	,40	,148	,212	,112	,287	,100	,213	,117	,306	,164	,198	,166	,270		,314
Aliments & Boissons	,042	,036	,005	,008	,018	,008	,010	,010	,009	,010		,005				
Corps, activités, etc...				,133		,114		,100		,159		,132		,083		,170
Maladies				,005		,030		,011		,028						
Mort				,016		,030				,037		,016				
Groupe de l'homme	,193	,14	,154	,170	,174	,203	,111	,145	,226	,185	,148	,215	,083	,270	,170	,256
Nombre des images examinées	413	358	181	122	106	106	89	371	213	264	61	193	12	37	12	51

TABLE V (Fin)

	Herodias		Bouvard et Pec.		Corr. 1910 vol. III		Corr. 1910 vol. IV		Corr. pour toutes les autres		Total des images examinées	
	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.	Int.	Ext.
Terre	,08	,038	,175	,100	,06	,043	,036	,063	,082		396	275
Eau	,12	,094	,065	,078	,052	,064	,049	,078	,097		459	324
Feu		,056	,028		,011	,013	,014	,022	,022		139	75
Vent			,037	,016	,019	,013	,014	,018	,013		118	45
Ciel		,132	,028	,023	,035	,027	,025	,028	,038		178	126
Divers			,028				,001	,005			34	
Groupe	,20	,321	,361	,217	,177	,160	,139	,213	,257		1.324	845
Arbres		,056	,009	,015	,013	,007	,006	,013	,026		83	87
Fleurs		,038	,018	,008	,008	,017	,008	,018	,01		113	35
Fruits			,009	,008	,011	,007	,006	,008	,01		47	37
Végétation	,04		,009	,008	,008	,01	,01	,011	,02		69	66
Groupe	,04	,094	,046	,039	,039	,041	,03	,05	,066		312	225
Animaux	,12	,132		,135	,078	,065	,062	,053	,082		329	276
Oiseaux	,04	,019		,063	,013	,018	,014	,019	,032		117	107
Insectes		,019				,003	,004	,004	,014		26	47
Poissons		,019		,008			,004	,002	,015		11	51
Groupe	,16	,189		,206	,091	,086	,084	,078	,143		483	481
Nature	,40	,604	,407	,462	,307	,287	,253	,34	,461		2.119	1.551
Couleur, lumière, etc.			,055		,027	,047						
Sons			,009		,008	,003						
Mouvement	,08		,195		,084	,083						
Forme					,014	,023						
Température					,003	,003						
Odeur					,008	,013						
Force et Poids			,046		,008	,027						
Toucher					,013							
Divers			,009		,030	,01						
Groupe	,08	,019	,312	,039	,195	,209	,165	,216	,044		1.327	148
Objets manufacturés	,20	,074	,073	,197	,100	,103	,097	,082	,133		510	445
Constructions etc.		,095	,028	,047	,092	,047	,066	,052	,077		327	258
Vêtements etc.		,038	,009	,032	,038	,01	,025	,03	,057		186	190
Groupe	,20	,207	,11	,278	,229	,16	,188	,164	,267		1.023	893
Aliments et Boissons			,069	,010	,051	,047	,066	,039	,02		243	60
Corps	,32		,032		,131	,133	,234	,169			1.054	
Maladies			,018		,062	,107	,076	,048			299	
Mort					,024	,057	,018	,024			149	
Total Homme	,32	,170	,102	,213	,217	,297	,328	,241	,208		1.502	695
Nombre d'images examinées	25	53	108	127	367	302	1.482				6.214	3.347

1

[illegible]ment
e
at
e
a
es
ge
no

REMARQUE

L'indication « divers » à la fin du premier groupe, celui des éléments, indique des images tirées des saisons, des mois, du temps, etc.

Parmi les images de la terre, nous avons compté celles empruntées aux pierres, aux minéraux, etc.

Parmi les constructions figurent les voitures, les bateaux et les statues. Parmi les objets manufacturés, nous avons mis les machines et les meubles.

Au cours des chapitres on trouvera souvent la distinction entre le corps humain, les activités et occupations de l'homme, ses appétits et soifs, et même entre les différentes parties du corps, les différentes sortes d'activités, etc. Mais, afin de simplifier le tableau, nous avons compté ensemble ces groupes, sauf en ce qui concerne les aspects pathologiques, comptés à part. A titre documentaire, on pourra dire que les appétits et soifs, parmi les images appliquées au monde intérieur, abondent exceptionnellement dans les œuvres de jeunesse et les trois versions de la *Tentation*, et que la moyenne pour toutes les œuvres est de ,024. Les images fournies par le corps humain sont exceptionnellement nombreuses dans la *Correspondance* et dans *Par les Champs et par les Grèves*. Moyenne pour toutes les œuvres ,038. Les activités et occupations sont à l'honneur dans les deux *Education sentimentale*, *Novembre*, *Madame Bovary*, *Corr.*, II et III, et *Salammbô*.

En plus des images de cette table, il y a de nombreux parallèles qui sont à peine des images, ainsi que des images tirées du monde abstrait.

ABREVIATIONS & BIBLIOGRAPHIE

La liste bibliographique qui suit est limitée aux principaux ouvrages et études que nous avons cités, et à ceux qui ont été réellement utilisés dans la préparation de ce livre. Naturellement elle est très loin de contenir tous les livres consultés pendant nos recherches.

Il est tout à fait inutile de dresser une liste complète des études consacrées à Flaubert (dont beaucoup d'excellentes n'entrent pas dans le cadre de notre travail), d'autant plus que l'on possède non seulement les bibliographies générales de M. Lanson et de M. Thieme, mais aussi la bibliographie particulière de Flaubert, procurée par René Descharmes et M. Dumesnil. Quant aux études générales des questions esthétiques, linguistiques et psychologiques, elles sont tellement nombreuses, et souvent tellement peu utiles dans une étude comme la nôtre, qu'il nous a fallu nous limiter à une très faible partie de ces travaux.

A. — Œuvres de Gustave Flaubert

Les œuvres de Gustave Flaubert ont été étudiées dans l'édition Conard, Paris 1910, et pour la *Correspondance* dans les six premières séries de la Nouvelle Edition augmentée, actuellement en cours de publication. Pour la dernière partie de la *Correspondance* (à partir de 1872), et pour la préparation des tables qui figurent en appendice, nous avons utilisé la première édition de M. Conard (cinq volumes dont le dernier contient les lettres à la nièce de Flaubert) et les lettres à la princesse Mathilde publiées séparément chez M. Conard en 1927 (1).

(1) La rédaction primitive de la première partie de ce livre remonte à une date antérieure à celle de la publication des premiers volumes de la nouvelle édition de la *Correspondance*, et nous avons préparé le chapitre sur la *Correspondance* en nous servant de l'édition Charpentier. Nous avons pris toutes les précautions pour contrôler le texte et le faire concorder avec la nouvelle édition Conard, qui présente de notables différences de texte avec les autres éditions, mais nous ne saurions affirmer que nous ayons toujours réussi,

Pour la chronologie et la mise au point biographique et critique de la *Correspondance*, nous avons souvent eu recours à l'édition du Centenaire, éditée avec sa conscience et sa clairvoyance ordinaires par le regretté René Descharmes, à qui est dû l'ordre chronologique établi dans cette édition, ordre se retrouvant dans la nouvelle édition Conard, qui contient en outre de très nombreux fragments de lettres ou lettres inédits.



ABREVIATIONS

Dans le courant d'un chapitre sur telle ou telle œuvre, si la citation est de cette œuvre même nous donnons simplement la page, sans le nom de l'œuvre. D'ordinaire la notation I, II, etc., indique le volume de la *Correspondance* ; mais parfois, pour éviter toute confusion, nous mettons : *Corr.*, I, II, etc.

Voici les abréviations des autres œuvres importantes :

- éd.* 1910 : *Correspondance*, édition Conard de 1910.
- Caro.* : *Lettres à sa nièce Caroline.*
- Math.* : *Lettres inédites à la princesse Mathilde.*
- O. J.*, I, II, III : *Œuvres de jeunesse*, tomes I, II, III.
- Q. V.* : *Quidquid volueris.*
- M. F.* : *Mémoires d'un Fou.*
- Sm.* : *Smarh.*
- Pyr.* : *Voyage aux Pyrénées et en Corse.*
- Nov.* : *Novembre.*
- I Ed. Sent.* : *Première Education sentimentale*, 1845.
- Ch. Gr.* : *Par les Champs et par les Grèves.*
- 1, 2, 3 Tent.* : Première, deuxième ou troisième version de *La Tentation de Saint Antoine.*
- N. V.*, I, II : *Notes de Voyage*, tome I ou II.
- Bov.* : *Madame Bovary.*
- Sal.* : *Salammbô.*
- Ed. sent.* : *L'Education sentimentale* de 1869.
- Th.* : *Théâtre.*
- 3 C.* : *Trois Contes.*
- St. J.* : *La Légende de Saint Julien.*
- C. S.* : *Un Cœur simple.*
- Hér.* : *Hérodias.*
- B. P.* : *Bouvard et Pécuchet.*

**B. — Ouvrages généraux sur l'image, le style,
les problèmes de l'esthétique, la psychologie de l'art
et de la création artistique, etc.**

- ACADÉMIE FRANÇAISE. — *Dictionnaire*, septième édition, 1878.
- ALBALAT (Antoine). — *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris, Colin, 1910, 16^e édition.
- ARRÉAT (Lucien). — *Art et psychologie individuelle*. Paris, Alcan, 1906.
- BABBITT (Irwing). — *The New Laokoon. An Essay on the confusion of the arts*. New-York, Houghton, Mifflin Company, éd. 1924.
- BALLY (Ch.) — *Traité de stylistique française*. Paris, Klincksieck, 2^e édition, 2 vol.
- BAUDELAIRE (Charles). — *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes*, t. II. Paris, Calmann-Lévy, 1921.
- Notice, dans *Les Poètes français*. Paris, Crépet, 1863, t. IV.
- BESCHERELLE aîné. — *Dictionnaire national, ou Dictionnaire universel de la langue française*. Editions de 1844 et de 1870, 2 vol.
- BIESE (A.). — *Die Philosophie des Metaphorischen*. Hambourg, Voss, 1893.
- BINET (Alfred). — *L'Etude expérimentale de l'intelligence*. Paris, Costes, 1922.
- BRUNOT (Ferdinand). — *Histoire de la langue française des origines à 1900* (neuf tomes parus). Paris, Armand Colin, 1905.
- *La Pensée et la langue*. Paris, Masson et Cie, 1922.
- BRINKMANN. — *Die Metaphoren*. Bonn, 1878.
- BUCK (Gertrude). — *The Metaphor. A Study in the Psychology of Rethoric*. Ann Arbor, Sheehan and Co.
- BUFFON. — *Discours sur le style*. Paris, Hachette, 1908.
- CHAIX (Marie-Antoinette). — *La Correspondance des arts dans la poésie contemporaine*. Paris, Alcan, 1919.
- CORDAY (Michel). — *L'Image scientifique en littérature*, *Revue de Paris*, 15 octobre 1904, pp. 837-854.
- DAUDET (Léon). — *Le Monde des images, suite de l'Hérédo*. Paris Nouvelle librairie nationale, 1919.
- DROMARD (Gabriel). — *Les Transpositions sensorielles dans la langue littéraire*. *Journal de Psychologie*, 1908, V.

- DUGAS — *L'imagination*. Paris, Doin, 1903.
- DELACROIX (Henri). — *Psychologie de l'art, essai sur l'activité artistique*. Paris, Alcan, 1927.
- DUVAL (Georges). — *Dictionnaire des métaphores de Victor-Hugo*. Paris, Piaget, 1888.
- EMERSON (R. W.). — *The American Scholar. Works*. Boston, Houghton, Mifflin Co., 1876.
- GOLDSMITH (Oliver). — *On the Use of Metaphors*, dans *Essays*, vol. VII des *Works*. New-York, Putnam, 1908.
- GOURMONT (Remy de). — *L'Esthétique de la langue française, la déformation, la métaphore, etc.* Paris, 1899.
- *Le Problème du style*. Paris, Mercure de France, 11^e éd.
- GUYAU (J.-M.). — *L'Art au point de vue sociologique*. Paris, Alcan, 1897.
- *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris, Alcan.
- HATZFELD, DARMESTETER et THOMAS. — *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Delagrave, 1920.
- HURET (Jules). — *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Charpentier, 1901.
- HYTIER (Jean). — *Le Plaisir poétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1923.
- LANSON (Gustave). — *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*. Paris, Hachette, 1925.
- *L'Art de la prose*. Librairie des Annales, Paris, 1909.
- PAULHAN (F.). — *Psychologie de l'invention*. Paris, Alcan, 1901.
- PRESEOTT (F. C.). — *The Poetic Mind*. New-York, Macmillan Company, 1922.
- RIBOT (Th.). — *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris, Alcan, 1900.
- RIGAUD (L.). — *Dictionnaire des lieux communs*. Paris, Ollendorf, 1887.
- SAINÉAN (Lazare). — *La Création métaphorique en français et en roman*. Halle, 1905.
- SEGOND (J.). — *L'Imagination, étude critique*. Paris, Flammarion, 1922.
- SOURIAU (Paul). — *La Suggestion dans l'art*. Paris, Alcan, 1893.
- *L'Imagination de l'artiste*. Paris, Hachette, 1901.
- SPENCER (H.). — *Philosophy of Style*. New-York, Appleton, 1878.
- STAEHLIN (Rudolph). — *Zur Psychologie und Statistik der Metapher*. Archiv. für die Gesamte Psychologie. Leipzig, 1914 (t. 31, pp. 297 à 426).

- TAINÉ (H.). — *Philosophie de l'art*. 1881, 2 vol.
- THIEME, (Hugo-P.). — *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906*. Paris, Welter, 1907.
- VALÉRY (Paul). — *La Création artistique*. Bulletin de la Société française de Philosophie, 28^e année, n° 1, janvier 1928.
- *Littérature*. Commerce, Cahier XX, été 1929, pp. 15 à 65.
- WELLS (Henry-W.). — *Poetic Imagery illustrated from Elizabethan Literature*. New-York, Columbia University Press, 1924.

**C. — Romans, etc., cités dans cette étude,
Ouvrages de Critique littéraire,
et Etudes sur Gustave Flaubert.**

- AHLSTRÖM (Anna). — *Etude sur la langue de Flaubert, thèse présentée à la Faculté des Lettres d'Upsal...* Mâcon, Protat frères, 1899.
- ALBALAT (Antoine). — *L'Art d'écrire, ouvriers et procédés*. Paris, Havard, 1906.
- *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*. Paris, Colin, 1901.
- *Gustave Flaubert et ses amis*. Paris, Plon, 1927.
- *Gustave Flaubert et ses mots favoris*. — Journal de Rouen, 3 février 1914.
- *Le Mal d'écrire et le roman contemporain*. Paris, Flammarion, 1895.
- *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*. Paris, Colin, 1903.
- BALDENSBERGER (Fernand). — *Gœthe en France, étude de littérature comparée*. 2^e édition revue. Paris, Hachette, 1920.
- BARBEY D'AUREVILLY. — *Le Roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902.
- BARRE (A.). — *Le Symbolisme... de 1885 à 1900...* Paris, Jouve, 1911.
- BERTRAND (Louis). — *Gustave Flaubert*. Paris, Ollendorff.
- *Préface de La Première Tentation de Saint Antoine*, Paris, Fasquelle.
- BESCH (Emile). — *L'Imagination et l'Intuition chez Gustave Flaubert. L'esthétique du roman*. Revue philosophique, 1916, I, pp. 563-594.
- BLOSSOM (F. A.). — *La Composition de Salammbô d'après la Cor-*

- respondance de Flaubert*. Princeton University Press, et Paris, Champion, 1914.
- BOREL (Pierre), avec la collaboration de « Petit Bleu ». — *Le Destin tragique de Guy de Maupassant...* Paris, aux éditions de France, 1929.
- BOUILHET (Louis). — *Lettres à Louise Colet*, 1851-1855. Revue de Paris, 1 et 15 nov. 1908.
- BOULENGER (Jacques). — *Flaubert et le style*. La Revue de la semaine, 19 août 1921, pp. 280-302.
- BOURGET (Paul). — *Essais de Psychologie contemporaine*. Paris, Plon, 1926, 2 vol.
- BOVET (Ernest). — *Le Réalisme de Flaubert*. Revue d'histoire littéraire de la France. Janvier-mars 1911 (Tome 18, pp. 1-36).
- BOUVIER (Emile). — *La Bataille réaliste*. Paris, Fontemoing et Cie.
- BRANDES (Georg. M. C.). — *Moderne Geister*, traduit en anglais par R. P. Anderson. New-York, Cromwell, 1923.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand). — *Nouvelles questions de critique*. Paris, Calmann-Lévy, 1890.
- *Le Roman naturaliste*. Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- BURTON (J. M.). — *Honoré de Balzac and his figures of speech*. Elliott Monographs, Princeton University Press, et Paris, Champion, 1921.
- BYRON. — *Œuvres*. Traduction de A. Pichot, Paris, Furne, 1836.
- CANAT (René). — *Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*. Paris, Hachette, 1904.
- CARPENTER (F. I.). — *Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama*. University of Chicago Press, 1895.
- CASSAGNE (Albert). — *La Théorie de l'Art pour l'Art en France, chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris, Hachette, 1906.
- CERVANTÈS. — *Don Quichotte*. Traduction de Delaunay. Paris, Garnier, 1927, 2 vol.
- CHATEAUBRIAND. — *Atala, René*, etc. Paris, Garnier.
- CHAUME (Dr). — *Comment se documentait Flaubert*. Chronique médicale, 15 décembre 1900.
- COLEMAN (A.). — *Flaubert's literary development in the light of his Mémoires d'un fou, Novembre, and Education sentimentale (version of 1845)*. Princeton University Press, et Paris, Champion, 1914.
- Voir FAX, P. B.

- COLET (Louise). — *Lui, roman contemporain*. Paris, Librairie nouvelle, 1860.
- DAUDET (Alphonse). — *Le Nabab*, édition Heath (Boston).
- DAUDET (M^{me} Alphonse). — *Souvenirs autour d'un groupe littéraire....* Paris, Fasquelle, 1910.
- DEGOUMOIS (Léon). — *Flaubert à l'école de Goethe*. Genève, Imp. Sonor, 1925.
- DER-SHAGHIAN (Garabed). — *Chateaubriand en Orient*. Imprimerie arménienne, Venise.
- DESCHARMES (René). — *Autour de Bouvard et Pécuchet*. Paris, Librairie de France, 1921.
- *Un Ami de Gustave Flaubert, Alfred Le Poittevin*. Paris, Ferroud, 1909.
- *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*. Paris, Ferroud, 1909.
- DESCHARMES et DUMESNIL. — *Autour de Flaubert, études historiques et documentaires*. Paris, Mercure de France, 1912, 2 vol.
- DESPREZ (Louis). — *L'évolution naturaliste*. Paris, Tresse, 1884.
- DILLINGHAM (Louise Bulkley). — *The Creative Imagination of Théophile Gautier, a study in literary psychology. Psychological Monographs, n° 170*. Princeton Psychological Review Co., 1927.
- DUBOSC (Georges). — *Trois Normands, Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant*. Rouen, Defontaine, 1917.
- DU CAMP (Maxime). — *Souvenirs littéraires*. Paris, Hachette, 1892, 2 vol.
- DUMAS (A. père). — *Théâtre*, Paris, Calmann-Lévy.
- DUMESNIL (René). — *En Marge de Flaubert*. Paris, Librairie de France, 1928.
- *Flaubert, son hérité, son milieu, sa méthode*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.
- *La Publication de Madame Bovary*. Amiens, Malfère, 1928.
- Voir DESCHARMES.
- ESTÈVE (Edmond). — *Byron et le romantisme français*. Paris, Hachette, 1907.
- FAGUET (Emile). — *Flaubert*. Paris, Hachette, 1899.
- *Propos littéraires*, 3^e série. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907.
- FAY (P. B.) et COLEMAN (A.). — *Sources and Structure of Flaubert's Salammbô*. Elliott Monographs. Princeton University Press, et Paris, Champion, 1914.

- FÉLIX (Julien). — *Gustave Flaubert, notes et souvenirs*. Rouen, Schneider, 1890.
- FERRÈRE (E.-L.). — *Gustave Flaubert, le Dictionnaire des idées reçues*. Paris, Conard, 1913.
- *L'Esthétique de Gustave Flaubert*. Paris, Conard, 1913.
- FISCHER (E. W.). — *Etudes sur Flaubert inédit*. Traduit de l'allemand par B. Ortler, M^{me} Franklin-Grout et le Comte F. d'Aiguy. Leipzig, Zeitler, 1908.
- FRANKLIN-GROUT (M^{me} Caroline). — *Souvenirs intimes*. En tête de la première série de la *Correspondance* de Gustave Flaubert. Paris, Conard, 1916.
- FORTIN (D^r). — *Le Subconscient chez Flaubert*, *Chronique médicale*, 1^{er} janvier 1901, pp. 28-31.
- FRANCE (Anatole). — *La Vie littéraire*, tomes II et III. Paris, Calmann-Lévy, 1899.
- FRÈRE (Etienne). — *Louis Bouilhet, son milieu, ses hérédités, l'amitié de Flaubert d'après des documents inédits*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1908.
- FUERSON (Wm. C.). — *The naturalistic technique of Flaubert from an analytical appreciation of Madame Bovary and a study of Flaubert's letters*. *French Quarterly*, Manchester, 1925, t. 7, pp. 178-188.
- GAULTIER (Jules de). — *Le Bovarysme*. Paris, Mercure de France, 1921.
- *Le Génie de Flaubert*. Paris, Mercure de France, 1913.
- GAUTIER (M^{me} Judith). — *Le Second rang du collier*. Paris, F. Juven, 1909.
- GAUTIER (Théophile). — *Œuvres*. Paris, Charpentier.
- GÉRARD-GAILLY. — *Flaubert et « les Fantômes de Trouville »*. Paris, Renaissance du Livre, 1930.
- GONCOURT (Edmond et Jules). — *Journal*. Paris, Charpentier, 1894-1914, 9 tomes.
- GRANT (Elliott M.). — *Victor Hugo, Vesuvius and Etna*. *Smith College Studies in Modern Languages*, July 1930, Vol. XI, n^o 4.
- GRAPPIN (H.). — *Le Mysticisme et l'imagination de Gustave Flaubert*. *Revue de Paris*, 1912, pp. 609-629, 849-870.
- GUYAU (J.-M.). — *L'Art au point de vue sociologique*, 4^e édition. Paris, Alcan, 1897.
- HART (Charles-Randall). — *Chateaubriand and Homer*. Balti-

- more, Johns Hopkins Press, et Paris, Les Presses universitaires de France, 1928.
- HENNEQUIN (Emile). — *Etudes de critique scientifique. Quelques écrivains français*. Paris, Perrin, 1890.
- HUGO (Victor). — *Œuvres complètes*. Paris, Hetzel-Quantin.
— *Œuvres complètes*. Paris, Ollendorff.
- HUGUET (Edmond). — *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo :*
Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo. Paris, Hachette, 1904.
La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo. Paris, Hachette, 1905.
- JAMES (Henry). — *Essays in London and Elsewhere*. Londres; Osgood, Mc Ilvaine, 1893.
— *Notes on Novelists*. New-York, Scribners, 1914.
- JASINSKI (René). — *Les Années romantiques de Théophile Gautier*. Paris, Vuibert, 1929.
- JENNINGS (James G.). — *An Essay on Metaphor in Poetry*. Londres, Blackie and Son, 1928.
- JOUSSAIN (André). — *L'Esthétique de Victor Hugo. Le Pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée*. Paris, Boivin et Cie, 1920.
- KEITH (A. S.). — *Simile and Metaphor in Greek Poetry*. Banta Publishing Co, 1914.
- KING (Donald L.). — *L'Influence des sciences physiologiques sur la littérature française, de 1670 à 1870*. Paris, Les Belles-Lettres, 1929.
- LA BRUYÈRE. — *Les Caractères*. Paris, Hachette.
- LA JUILLIÈRE (P. de). — *Les Images dans Rabelais*. Halle, Niemeyer, 1912.
- LANSON (Gustave). — *Introduction* (pp. 1 à 36 de) *Pages choisies de Gustave Flaubert*. Paris, Colin, 1895.
- LE BRETON (André). — *Balzac. L'homme et l'œuvre*. Paris, Boivin et Cie.
— *Le Roman au dix-neuvième siècle, avant Balzac*. Paris, Boivin.
- LEHMANN (Rodolphe). — *Die Formelemente des Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen*. Marburg, 1911.
- LEMAITRE (Jules). — *Les Contemporains*, 8^e série. Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1896.
- LEPELLETIER (Ed.). — *Zola, sa vie et son œuvre*. Paris, Mercure de France, 1908, 4^e édition.

- LETELLIER (L.). — *Louis Bouilhet, sa vie et ses œuvres*. Rouen, Imp de la Vicomté, 1919.
- LEVY-BRUHL — *Flaubert philosophe*. Revue de Paris, 15 février 1900.
- MAICRON (L.). — *Le Romantisme et les mœurs*. Paris, Champion, 1910.
- MARTINO (Pierre). — *Les Descriptions de Fromentin*. Alger, Jourdan, 1910.
- *Parnasse et Symbolisme*. Paris, Colin, 1928.
- *Le Roman réaliste sous le Second Empire*. Paris, Hachette, 1913.
- MAUPASSANT (Guy de). — *Etude [sur Flaubert], en tête des Lettres de Flaubert à George Sand (pp. 1-LXXXVI)*. Paris, G. Charpentier, 1884.
- *Le Roman, en tête de Pierre et Jean*. Paris, Flammarion.
- MAYNIAL (Edouard). — *Flaubert et son milieu*. Paris, Editions de la Nouvelle Revue critique, 1927.
- *La Jeunesse de Flaubert*. Paris, Mercure de France, 1913.
- *La Vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*. Paris, Mercure de France, 1906.
- MAZEL (Henri). — *Les Trois Tentations de Saint Antoine*. Mercure de France, 15 décembre 1921, tome CLII, n° 564, pp. 626-643.
- MICHAUT (Dr). — *Un livre à écrire sur Gustave Flaubert*. Chronique médicale, 15 déc. 1900, pp. 771-776.
- MONNIER (Pierre). — *Flaubert coloriste*. Mercure de France, 1^{er} décembre 1921, t. CLII, pp. 401-417.
- MONTAIGNE (Michel de). — *Essais*. Paris, Garnier, 4 vol.
- MORNET (Daniel). — *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1925, 2^e édition.
- MURBY (J. Middleton). — *Countries of the Mind, Essays in Literary Criticism*. London, 1922.
- PATRY (H.). — *Rabelais et Flaubert*. Paris, 1904. Extrait de la Revue des Etudes rabelaisiennes, 2^e année, 2^e fascicule.
- PAULHAN (Fr.). — *Essai de détermination d'un caractère. Gustave Flaubert*. Conclusion de *Les Caractères* (pp. 217-237). Paris, Alcan, 1894.
- PIERHAL (Armand). — *Sur la Composition wagnérienne de Marcel Proust*. Revue de Genève, juin 1929.
- PROUST (Marcel). — *A Propos du style de Gustave Flaubert*. Nouvelle Revue Française, 1^{er} janvier 1920.
- QUINET (Edgar). — *Ahasvérus*. Paris, Hachette, éd. 1925.

- RABELAIS (François). — *Œuvres...* (éd. de Ch. Marty-Laveaux. Paris, Lemerre, 1868-1903).
- RIDDELL (Agnes R.). — *Flaubert and Maupassant: a literary relationship*. University of Chicago Press, 1920.
- ROBERSTON (Mysie E. J.). — *L'Epithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo publiées avant l'exil*. Paris, Champion, 1927.
- SABATIER (Pierre). — *L'Esthétique des Goncourt*. Paris, Hachette, 1920.
- SAINT-BEUVE. — *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 3^e édit., t. XIII.
- *Nouveaux lundis*. Paris, Michel-Lévy, 1865, t. IV.
- SEILLIÈRE (Ernest). — *Le Romantisme des réalistes. Gustave Flaubert*. Paris, Plon-Nourrit, 1914.
- SHANKS (Louis Piaget). — *Flaubert's Youth, 1821-1845*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1927.
- SMEAD (Van Ness J.). — *Chateaubriand et la Bible*. Baltimore, Johns Hopkins Press, et Paris, Presses Universitaires de France, 1929.
- SOUDAY (Paul). — Article sur *Flaubert-Alceste*, publié dans le *Temps*, le 13 mai 1929.
- SPRONCK (Maurice). — *Les Artistes littéraires, études sur le XIX^e siècle*. Paris, Calmann-Lévy, 1889.
- SYMONS (Arthur). — *The Symbolist Movement in Literature*. New-York, Dutton, 1919.
- TARVER (John Charles). — *Gustave Flaubert*. Westminster, A. Constable and Co., 1895.
- THIBAUDET (Albert). — *Gustave Flaubert, sa vie, ses romans, son style*. Paris, Plon, 1922.
- *Réflexions*. La Nouvelle Revue Française, 1^{er} décembre 1929.
- WEIL (Armand). — *Le Style de Salammbô, manuscrits et éditions*. La Revue Universitaire, 15 avril 1922, pp. 355-368.
- WILKINS (Elisa K.). — *A Classification of the Similes of Homer*. Classical Weekly, New-York, 15 et 22 mars 1920.
- ZOLA (Emile). — *Œuvres critiques, Mes Haines..., Le Roman expérimental, les Romanciers naturalistes, etc.* Paris, Charpentier (Fasquelle), 1906.

INDEX ALPHABETIQUE

ALBALAT, Antoine, IX, XII, 195.

418, 422, 476, 628.

AMIEL, 12.

ARISTOTE, VII.

ARISTOPHANE, 245, 247.

BACHELIN, Henri, 524.

BALZAC, Honoré (de), XII, 94,

97, 133, 147, 213, 407, 413,

424, 434, 441, 448, 467, 525,

536, 558, 602, 621, 624, 625,

636, 641, 647.

BANVILLE, Théodore (de), 374.

BARANTE (de), 55, 86.

BARBEY D'AUREVILLY, 414.

BARRE, A., 650.

BAUDELAIRE, Charles, 331, 397,

531, 637, 649, 650.

BEETHOVEN, 304.

BERNARDIN DE ST-PIERRE, 425.

BÉRANGER, 46, 377, 379.

BÉRTRAND, Louis, 220, 221, 226,

317, 319, 483, 485.

BERRY (duc de), 18.

BINET, 24.

BOILEAU, 44, 370, 379, 399, 400,

410.

BOREL, Pétrus, 414.

BOREL, Pierre, 27.

BOUILHET, Louis, 3, 8, 14, 15,

20, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 45,

47, 177, 245, 271, 278, 279, 280,

319, 388, 395, 406, 407, 441,

608, 644.

BOURGET, Paul, XII, 19, 248, 605.

BOSSUET, 379.

BOSQUET, Amélie, 38, 66.

BRANTÔME, 86.

BRILLAT-SAVARIN, 157.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, XII,

418, 422, 425, 426, 478, 523,

534, 535, 580, 582, 584, 588,

622.

BRUNOT, Ferdinand, VII, VIII.

303.

BUCK, Gertruë, IX.

BUFFON, VIII, 32, 399.

BURTON, J.-M., XII, 133, 213,

526.

BYRON, 4, 26, 54, 72, 88, 99, 114.

130, 131, 137, 154, 247, 404.

CAHEN, 497.

CERVANTÈS, 3, 247, 398, 580, 591,

634.

CHATEAUBRIAND, VIII, 41, 58, 70

72, 82, 91, 113, 137, 138, 175,

182, 189, 191, 197, 214, 245,

261, 264, 267, 284, 285, 302,

352, 404, 414, 415, 416, 425,

433, 484, 525, 536, 637.

CHATTERTON, 53.

CHÉRUEL, 59.

CHEVALIER, Ernest, 3, 73, 76, 78.

84, 110, 142, 157, 211, 246.

CICÉRON, VII.

ULÉOPATRE, 5.

CLOQUET, Jules, 161.

COLEMAN, A., 130, 150, 182, 195,

220, 226, 497.

COLET, Louise, 8, 13, 20, 32, 34,

38, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 244,

246, 257, 354, 355, 356, 358, 359,

360, 361, 362, 363, 364, 365,

- 366, 373, 379, 380, 381, 384,
385, 407, 415, 419, 421, 433,
607, 608, 621, 641.
- COLLIER, Gertrude, 64, 71, 81,
139, 141.
- COMMINS, 86.
- CONARD, Louis, 6, 7, 21, 42, 53,
57, 460, 584, 585.
- CORMENIN, Louis, (de), 210.
- CORNEILLE, 38, 53.
- CUREL, F. (de), 245.
- DAUDET, Alphonse, 457.
- DAUDET, Léon, 10.
- DEGOUMOIS, Léon, 54, 77, 129,
151, 317.
- DELACROIX, H. X, 11.
- DELAVIGNE, Casimir, 86, 148.
- DELILLE, 49, 148.
- DEMAILLY, Charles, 531.
- DESCHARMES, René, 5, 13, 16,
20, 21, 53, 59, 60, 65, 128, 130,
181, 226, 248, 249, 268, 355,
367, 368, 574, 591, 599.
- DIDEROT, VIII.
- DILLINGHAM, Louise, 615, 629.
- DUBOSC, Georges, 27, 60.
- DU CAMP, Maxime, 3, 15, 27, 31,
37, 44, 65, 66, 88, 136, 182,
210, 211, 244, 245, 246, 248,
278, 279, 295, 319, 327, 366,
382, 482, 521, 543.
- DUGAS, L., 10, 11, 19, 20.
- DUMAS, Alexandre, (père) 55, 57,
59, 60, 67, 77, 79, 86, 124, 460,
602.
- DUMAS, (fils), 605.
- DUMESNIL, René, IX, XII, 13, 16,
24, 29, 47, 317, 354, 355, 402,
413, 414, 423, 523, 524, 525,
563, 574, 591, 624.
- EMERSON, 580.
- ESTÈVE, Edmond, 130.
- FAGUET, Emile, XII, 418, 422,
477, 478, 525, 626.
- FAY, P. S., 497.
- FÉNÉLON, 45.
- FERRÈRE, E.-L., XII, 418, 422, 457,
476, 478, 479, 491, 528, 540,
586, 587, 589, 628.
- FEYDEAU, Ernest, 38, 39, 47, 373,
386, 388, 392, 608.
- FISCHER, 317.
- FORTIN, (Dr.) 24.
- FOUCAUD, (M^{me}), 168, 186, 360.
- FRADIER, 270.
- FRANKLIN-GROUT (M^{me}), 65, 317.
- FROMENTIN, 316.
- GANIN, 148.
- GARABED DER SAHAGHIAN, P., 416.
- GAULTIER, Jules, (de) 19, 23, 479,
647.
- GAUTIER, Théophile, XI, 4, 31, 41,
44, 69, 120, 130, 161, 170, 182,
190, 193, 197, 198, 206, 223,
233, 303, 308, 316, 388, 393,
414, 531, 608, 615, 629, 632,
636, 637.
- GENETTES, (M^{me} des), 586.
- GÉRARD-GAILLY, 65, 66, 555.
- GÖTHE, VII, 54, 72, 88, 143, 144,
317, 369, 385.
- GONCOURT, Edmond, et Jules (de)
27, 41, 46, 47, 168, 182, 186,
313, 374, 397, 449, 482, 537,
533, 565, 608, 648.
- GONCOURT, Edmond (de), 374, 395,
565, 648.
- GOURMONT, Rémy (de), IX, XII,
19, 504, 524.
- GRANT, M. E., 120.
- GUATIMOZIN, 29.
- HART, C. R. 416.
- HELIOGOBALE, 5.
- HENNEQUIN, Emile, XII.
- HERVIEU, 86.
- HOMÈRE, VII, 17, 18, 41, 46, 47,
48, 93, 155, 226, 369, 416.
- HORACE, 34, 405.
- HOUSSAYE, Arsène, 379.
- HOFFMANN, 69, 219, 531.
- HUGO, Victor, VII, VIII, XII, 4,
41, 44, 58, 70, 78, 82, 97, 99, 120,
131, 182, 264, 284, 316, 347,
385, 404, 405, 406, 409, 415,
460, 536, 615, 618, 625, 626,
636, 637, 643, 647, 649.
- HUGUET, Edmond, XII, 58, 264,
284, 347, 615.
- HYTIER, James, IX.

- JAMES, Henry, IX, 422.
 JASINSKI, René, XI, 615, 629.
 JOUSSAIN, André, 615, 626, 633, 649.
 KING, Donald, 563.
 KOCK, Paul (de), 148.
 LA BALUE, 121.
 LABRUYÈRE, 226, 247, 271, 352, 379, 403, 569, 637.
 LACENAIRE, 157.
 LA FONTAINE, 11.
 LAHARPE, 379.
 LAMARTINE, 37, 134, 138, 373, 377, 380, 402, 433, 454, 470, 525.
 LANSON, Gustave, 412.
 LECONTE DE LISLE, 45, 373, 374, 380, 387, 403.
 LEHMANN, Rudolphe, XII, 413, 422, 477.
 LEMAÎTRE, Jules, 24, 579.
 LEPELLETIER, Ed. 466, 468, 469.
 LE POITTEVIN, Alfred, 3, 8, 69, 89, 128, 142, 211, 244, 245, 246, 318, 341, 393, 457, 463, 647.
 LEROYER DE CHANTEPIE (M^{lle}), 608.
 LE SAGI, 226.
 LISTZ, 100.
 LIOUVÉL, 18.
 LUCRÈCE, 247.
 MALLARMÉ, Stéphane, 397.
 MARCHANGY, 256.
 MATHILDE (Princesse), 608.
 MATURIN, 157.
 MAUPASSANT, Guy (de), 7, 21, 34, 35, 38, 40, 43, 386, 395, 525, 531, 615, 644.
 MAYNIAL, Edouard, XII, 13, 69, 73, 183, 201, 206, 207, 279, 295, 297, 317, 318, 319, 418, 422, 426, 430, 524.
 MAZEL, Henri, 317.
 MICHEL-ANGE, 369, 402.
 MICHELET, 41, 55, 59, 74, 86, 245, 406, 409.
 MIDDLETON MURRY, M. J., XII, 422, 523, 533, 534, 535, 536, 538, 554.
 MIGNOT, 53.
 MITHRIDATE, 19.
 MOLÈRE, 38, 264, 379, 599.
 MONNIER, Pierre, 302, 303, 304.
 MONTAIGNE, VIII, 4, 41, 130, 160, 226, 403, 405, 406, 414.
 MONTESQUIEU, 404, 407.
 MORNET, Daniel, 137, 648.
 MOZART, 18, 53.
 MUSSET, Alfred (de) 4, 17, 58, 130, 373, 374, 387, 414, 471, 640.
 NÉRON, 5, 12, 45, 90, 157, 295.
 NERVAL, Gérard (de), 18, 531.
 NISARD, 271.
 NODIER, 182.
 PASSY, Jacques, 24.
 PIERHAL, Armand, 638.
 PLAUTE, 245.
 POË, Edgar, Allen, 18, 69, 531.
 POUCHET, George, 48.
 PRADIER, James, 43, 245.
 PROUST, Marcel, IX, XII, 422, 536, 638.
 QUINET, Edgar, 4, 54, 72, 88, 91, 102, 109, 111, 113, 138, 150, 317, 353.
 QUINTE-CURCE, 245.
 QUINTILIEN, VIII.
 RABELAIS, 4, 30, 41, 48, 92, 34, 150, 155, 162, 226, 255, 257, 369, 405, 414, 621, 634, 637.
 RACINE, 38, 44.
 RÉGNIER, 226.
 REMBRANDT, 100, 298.
 RENAN, 45, 295.
 RIBOT, XI, 20, 31.
 ROBERTSON, Mysie, E. I, 649.
 ROBESPIERRE, 32.
 RONSARD, VIII, 48, 49, 405, 624.
 ROUSSEAU, J.-J. VIII, 4, 11, 72, 77, 82, 129, 137, 377, 404, 525, 648.
 RONSARD, Ed. 86, 414.
 SABATIER, (M^{me}) 31.
 SADE, (Marquis de), 5, 157, 352.
 SAINT-SIMON, VIII.
 SAINTE-BEUVE, 34, 36, 214, 379, 483, 515, 516, 521.
 SAND, George, 22, 41, 406, 434.

SAND, Maurice, 532.

SCHLESINGER, (M^{me}), 7, 65, 107,
108, 111, 125, 363, 523, 555,
556, 606, 611, 615, 618, 637.

SCOTT, Walter, 55, 100, 432, 433,
437, 438, 601.

SCRIBE, 377.

SEILLIÈRE, Ernest, 19, 77.

SHAKESPEARE, VII, 4, 17, 18, 26,
41, 154, 226, 245, 255, 271, 369,
403, 410.

SHANKS, Louis, Piaget, 13, 54,
65, 69, 77, 78, 150, 157, 182,
220.

SOCRATE, 11.

SOPHOCLE, 245.

SOUDAY, Paul, 417.

SOUVESTRE, Emile, 379.

SOULIÉ, Frédéric, 602.

SPINOZA, 352.

SUE, Eugène, 377.

SULLY PRUDHOMME, 31, 39, 40.

TAINE, 19, 23, 387.

THÉOCRITE, 247.

THIBAUDET, Albert, XII, 5, 13, 47,
67, 129, 245, 286, 317, 417,
419, 420, 421, 422, 425, 452,
457, 477, 478, 491, 522, 524,
534, 538, 539, 540, 554, 579,
648.

TÖPPFER, 12.

VALÉRY, Paul, ix, 12.

VAN NESS SMEAD, 416.

VAUDOYER, 195.

VAUVENARGUES, 401.

VERHAEREN, 544.

VERNET, 377.

VÉRONÈSE, 402.

VIGNY, Alfred, (de) 386, 618.

VILLEMMAIN, 26, 42, 274, 378.

VOLTAIRE, VIII, 38, 151, 226, 245,
403, 404, 407, 417, 567, 591.

WAGNER, 648.

WEIL, Armand, 476, 491, 628.

WORDSWORTH, 139.

ZOLA, Emile, 41, 448, 466, 467,
468, 543.

TABLE DES MATIERES

PRÉFACE	III
---------------	-----

INTRODUCTION	VII
--------------------	-----

Le rôle de l'image figurée et de l'expression symbolique dans le langage et dans la littérature, VII. — La floraison de l'image au dix-neuvième siècle, VII. — Les recherches psychologiques et esthétiques sur l'imagination et la faculté métaphorique, X. — Ce qu'on peut attendre d'une étude des images, X. — L'œuvre de Flaubert, terrain de recherches des plus tentants, XII. — Problèmes et difficultés d'une telle étude, et recherche d'une méthode, XII.

PREMIERE PARTIE

LES DÉTERMINANTS ET LA FORCE DE LA FACULTÉ MÉTAPHORIQUE

CHEZ FLAUBERT. — L'IMAGE FIGURÉE ET LE SYMBOLE

DANS SON ESTHÉTIQUE

CHAPITRE PREMIER. — <i>La Mémoire, l'observation et l'imagination chez Flaubert</i>	3
---	---

Résumé biographique, 3. — Son tempérament et son époque, 4. — Evolution des idées, 5. — Force de son imagination, 6. — Sa mémoire créatrice, 9. — L'imagination libre, sa nature, 11. — Lyrisme, 15. — « Besoins d'orgies poétiques », 20. — Sa maladie, 21. — La place de la volonté, 22. — Les idées de Flaubert sur le rôle de l'imagination et de l'observation, 24. — Son « bova-

rysme ». — Comment il vit ses romans, 24. — Résumé, 25.

CHAPITRE II. — *Flaubert et l'expression figurée*..... 26

Sa force et son naturel, témoignages, 26. — Amour exagéré de l'image, 27. — « Persécution » des métaphores, 29. — L'image chez lui besoin transformé en un outil artistique, 30. — Son importance dans le credo de Flaubert, 31. — Son rôle, la « couleur » et le relief, 32. — Sa place, rapports avec la théorie de l'inséparabilité de forme et fond, 34. — Le choix, l'habileté de l'image, 35.

Conséquences pratiques de ces idées, 35. — Contrôle des images, 36. — Mort au cliché, 37. — Images justes et images fausses, 41. — Comment l'image est enchâssée, 44. — Choix et expression, souci du mot juste, approprié au milieu, au moment, aux personnages, 45. — Images compréhensibles au lecteur, 48. — Toutes les sources sont bonnes, 48. — But de la deuxième partie, étude complète, poursuivie chronologiquement, de l'expression figurée et symbolique chez Flaubert, 50.

DEUXIEME PARTIE

ETUDE CHRONOLOGIQUE DE L'EXPRESSION FIGURÉE ET SYMBOLIQUE DANS L'ŒUVRE DE FLAUBERT

CHAPITRE PREMIER. — *Œuvres de prime jeunesse. Etude chronologique* 51

Talent précoce, 53. — *Voyage en enfer*, 54. — *Mort du duc de Guise*, 55. — *Mort de Marguerite de Bourgogne*, 56. — *Deux mains sur une couronne*, 57. — Composition d'histoire, 59. — Symbolisme du *Moine des Chartreux*, 61. — *Un Parfum à sentir*, 63. — L'amour en fleur ou en bouton. Importance de la date de la rencontre à Trouville, 65. — *La Peste à Florence*, 67. — *Bibliomanie*, 69. — *Rage et impuissance*, symbole philosophique et personnel, 71. — L'image dans les contes inachevés, 71. — *Rêve d'enfer*, autre rage d'impuis-

sance, 71. — Absence des images dans *Unë leçon d'histoire naturelle*, 73. — Anniversaire de l'idylle de Trouville. Date capitale. Des souvenirs, de l'imagination et de la passion, 74. — *Quidquid volueris*. Nouvelle orientation, nouvelle éclosion du sens métaphorique et symbolique, 76. — *Passion et vertu*, 81. — Une nouvelle veine métaphorique, *Loys XI*, 85. — Pessimisme, symbolisme, mysticisme, ombres d'*Ahasvérus* : *Agonies*, 88, et la *Danse des Morts*, 90. — Religion et volupté, 91. — Réalisme et mélodrame : *Ivre et mort*, 92.

CHAPITRE II. — *Les Orientations avant les Mémoires d'un fou* 95

Distribution des sources, différences entre les images du monde extérieur et celles du monde intérieur, 95. — Fréquence des images ayant rapport aux divers sens, 96. — Images de forme avant et après l'anniversaire de Trouville, 97. — Résumé, 100. — Images de mouvement, 101. — Résumé, 101. — Images de couleur, 103. — Images auditives, 107. — Résumé, 112. — Images de l'odorat, du toucher, etc., 112. — Résumé, 113.

Images du monde des émotions et idées, 115. — L'esprit des images tirées des sources exceptionnellement fréquentes, 115. — Les idées et émotions qu'elles traduisent, 121. — Rapports entre les idées et les sources, 122. — Raisons des différences dans les sources les plus usitées parmi les images matérielles et les images du monde subjectif, 123. — Ce qui détermine le choix de l'image d'œuvre en œuvre, 123. — Romantisme et réalisme, imitation et création, 124. — L'abondance des images dans les trois divisions de la période, 124. — Fréquence comparée des images interprétant le monde matériel et le monde immatériel, 125. — Valeur des images des deux époques, 125. — A quoi elles servent, 126. — L'instinct symbolique, développement précoce et fructueux, 127.

CHAPITRE III. — *Les Mémoires d'un fou* 128

Inspiration inégale, 128. — Répartition des images, 129. — Première partie : l'art et la vie, 130. — Trouville ou Paradis, 132. — En Arcadie avec Gertrude Collier, 134.

Trahison de la flamme sacrée, 135. — Anniversaire de Trouville, 137. — Communion avec la nature, 137. — Distribution des images du monde extérieur et du monde intérieur, 139. — Leur force dans les diverses parties, 139. — Les sources, 140. — *Les Mémoires* et *l'Éducation sentimentale*, 141.

CHAPITRE IV. — *Smarh et la Crise de 1838-1840* 142

Crise de pessimisme. Ses causes, 142. — *Smarh*, ancêtre de la *Tentation de saint Antoine*, 143. — Yuk, création originale, 150. — Distribution des images, 151. — Le monde extérieur, 151. — Le monde intérieur, 151. — Les sources, 151. — Les images réussies, 152. — Procédés « couleur locale », antithèse et entassement, 153. Autres écrits de la même époque. *Cris du Cœur*, *Les Arts et le Commerce*, 154. — *Rabelais*, 155. — Amertume et ivresse, *Funérailles du docteur Mathurin*, 156. — Conclusion, cœur ravagé, talent stationnaire, 159.

CHAPITRE V. — *Le Voyage aux Pyrénées et en Corse* 161

Importance et état d'esprit du récit, 161. — Fréquence des images sensorielles, 163. — Leur répartition entre les sens, 164. — Différents types de l'image sensorielle chez Flaubert, 164. — La notation purement objective, dans les deux parties du voyage et parmi les sources fréquentes, 164. — Importance de la lumière et de la couleur, 167. — Abondance des images sensorielles baignées d'éléments subjectifs, 167. — Le passé historique, 169. — L'ironie, veine abondante, 171. — Autres rapprochements, 173. — Flaubert et les montagnes, 174. — Les images subjectives et leurs rapports étroits avec le monde extérieur, 178.

CHAPITRE VI. — *Novembre* 181

Œuvre autobiographique et école de style, 181. — *Novembre* et *Madame Bovary*, 183. — L'intrigue à travers les images, 183. — Correspondances entre la nature et le moi, l'éveil des sens, 184. — Marie, 186. — Place des images sensorielles, 187. — Rareté des images purement objectives ou lugubres, 188. — Les « lamentables

harmonies », détail amoureux et symbolique de la nature, 188. — Circé, 191. — Forme, 192. — Mouvement, 192. — Couleurs, 192. — Sons, 194. — Odeur, toucher, température, 194. — La question des parfums, 195. — Conclusions sur les images décrivant le monde extérieur, 196.

Les images interprétant les idées et les émotions, 197. — Les illusions, 198. — L'amour, 199. — Souvenirs d'amour supérieurs à l'amour, 200. — Les douleurs plus chères que les passions, 200. — Emma Bovary à l'école de Gustave Flaubert, 201. — Solitude morale, 202. — Résumé des orientations des images de *Novembre*. Différences entre les images à bases sensorielles et affectives, 204. — Les sources qui abondent, 205. — Réalisme et exotisme, et lyrisme, 206. — Les différentes formes de l'image, 207.

CHAPITRE VII. — *L'Education sentimentale de 1845* 210

La maladie de Flaubert, 210. — L'intrigue de cette première *Education sentimentale*, 210. — L'image sensorielle encore rare, 212. — Raisons de la prédominance du lyrisme, 212. — Intérêt des divers sens, 213. — Les sources fréquentes, 213. — Les images décrivant la nature, 214, et les objets, 215. — Le détail symbolique, 217. — L'épisode du chien, 219. — La beauté féminine, 221. — L'image ironique devient plus fréquente, 224. — L'image sensorielle et l'évolution artistique, 226. — Les images du monde intérieur, leur esprit, 227. — Banalités et bévues, 228. — Les idées et les émotions analysées par les images, 228. — Les illusions vues par un réaliste, 228. — Encore l'ironie, 230. — La courbe de l'amour : extase, 231. — Bonheur calme, 232. — Rassasiement, 232. — Douleur, 233. — Dissolution, 234. — Henry et Rastignac, 235. — Comparaisons-symboles de l'amour, 235. — Jules et Flaubert, vie et art, 236. — Rareté des images philosophiques, 238. — Rapports entre sources et idées, 240. — Le filet réaliste, 241. — Contraste entre les images sensorielles et subjectives, 242. — Automatismes et créations, 243.

CHAPITRE VIII. — *Par les champs et par les grèves* 244

Stérilité du voyage en famille de 1845, 244. — Deuils,

lectures et cristallisations philosophiques, 245. — Le voyage en Bretagne : liberté, joie, flânerie, 246. — Qualités du récit, 248. — Les images, intérêt ocmparé des deux groupes, 249. — Fréquence et distribution des images sensorielles, 250. — Les Bretons et leurs églises, premières harmonies, 250. — Unité et richesse de la vie, 252. — La nature et les monuments, le frisson historique, la vie des choses mortes, 259. — L'image et le milieu, 259. — Le mot juste, 263. — Jeux de lumière et de couleur, 264. — Artiste et panthéiste, forme, couleur et mysticisme, 265. — L'homme, 268. — Le corps humain, 269. — L'homme cible de l'ironie, 270. — Nouvelles harmonies, mauvais art et mauvais artistes, 272. — Choses et symboles, 275. — Sources, 276. — Conclusion, 277.

CHAPITRE IX. — *Les Voyages en Orient, en Grèce, en Italie et en Tunisie* 278

Flaubert voyageur, états d'âme riches et complexes, réalisme et observation morale, 278. — Fréquence des images dans les différentes parties du voyage d'Orient et dans le voyage en Tunisie (1858), 282. — Descriptions figurées de la nature, distribution, 283. — Images de forme, 283. — Descriptions de la Terre, rapports avec les choses et les gens, 284. — Images fournies par les constructions et statues, etc., par les articles manufacturés, 287, par les hommes, par la nature, etc., souvenirs et rapprochements, 288. — La forme des arbres, 289. — Les animaux, 290. — Le ciel, 291. — L'eau, 292. — Les constructions, 292. — Les vêtements, 295. — L'homme, 296. — L'ironie, 297. — Couleur locale et mot juste, 298. — L'ensemble des images de forme, 299. — Rareté des images, des mouvements et des sons, 301. — Rare valeur des images de couleur et de lumière, Flaubert, enthousiaste « bonhomme de couleur », 302. — Fréquence de ces images dans les différentes parties, 305. — Images décrivant les vêtements, 306-307, les constructions, 307, les êtres humains, 308. — Distribution des images décrivant la nature, 308. — Les animaux et les arbres, 309. — Description du ciel par les images fournies par les objets, 309. — La « couleur en mouve-

ment », 310. — Images du ciel fournies par la nature, 310. — Description symphonique, 311. — L'atmosphère, 311. — Descriptions de l'eau, 311. — Les montagnes, le désert, les plaines, 312. — Images fournies par les hommes, 313, les statues et les notations d'atelier, 313, les métaux, 313, les boissons et les aliments, 314, etc., 315. — Les impressions de fluidité atmosphérique, 315. — Conclusion, 316.

CHAPITRE X. — Les trois versions de *La Tentation de Saint*

Antoine 317

Les trois versions, premières différences à établir, 317. — « Images grandioses, métaphores inattendues », raisons de l'impression de fréquence excessive des images dans la première version, 319-320. — Métaphore et comparaison, 323. — L'image poétique, 323. — Augmentation de fréquence des images sensorielles, 323. — Les sources fréquentes, 324. — Images du monde intérieur, l'eau et les sentiments et idées qu'elle interprète, 325. — Raisons de la fréquence de ces images, 327-328. — Les autres éléments, 329. — Le monde végétal, 330. — Un passage typique, 331. — Le monde animal, 332. — Produits de l'industrie, 334. — L'homme, 335. — Images du monde extérieur, 337. — Fréquence, 337. — Distribution des sens, 338. — Sources des images et raisons de leur choix, 338. — Le ciel, 339. — La fluidité, 341. — Les animaux, 343. — L'homme, 345-346. — Les produits de l'industrie, 347-348. — Les menus objets, multiplication fâcheuse, 350. — Conclusion, 352.

CHAPITRE XI. — *La Correspondance* 354

Conditions de composition et importance, 354. — La place exceptionnelle de l'image, fréquence et valeur, 354-355. — Les idées et intérêts qu'elles reflètent, 355. — Fréquence variante des images, 356. — Excessive rareté de l'image poétique, 356. — Sources les plus exceptionnellement fréquentes, 356-357. — Entassement et développement des images, 357. — Images introspectives, vie et tempérament, 357-358. — Marais et brouillards normands, 358. — Roses et chardons, 361. Macaroni et marqueterie, 363. — Eunuques et exutoires, 364. — Gra-

nits et ruines, 365. — Le religion du Beau, 366. — Ses saints, 368. — Ses prêtres, 370. — Le but de l'Art et l'impersonnalité, 370. — Echauffements dangereux, 371. — Philosophie de l'impersonnalité, 372. — Mépris de l'étalage du moi, 373, et de la sentimentalité en art, 375. Critiques et cuistres, 375. — Prostitution de l'art, 375-376. — Ses conséquences pour le style, 377. — La lettre sur les bottes, 378. — Débilités littéraires, 379. — Vie de l'artiste, 380. — Son indépendance, 381. — Rapports inévitables avec la vie banale, 382. — Les attaches, 384. L'artiste et l'amour, 385. — Le bonheur ennemi du Beau, stoïcisme et sacerdoce, 386. — Agonies et défaillances, 388. — Doutes esthétiques, 391. — La publication, 391. — L'art pour l'artiste, 392. — Son expression extrême, 394. — Conciliation de l'art pour l'art et de l'art pour l'artiste, 395-396. — Le style, sa place, 397. — Nuance et sujet, 397-398. — Tous les sujets sont bons, 398. — Forme et fond, unité, 398. — Conception du style : aspect formel, 400, aspect vital, et union des deux, 402. — Analyses du style d'autrui, 404. — Coup d'œil rétrospectif, 407. — Etude proportionnelle des idées suscitant les images, 407. — Une réserve à faire, 408. — Sources et variété des images, 408. — Rapports entre idées et sources, 409. — Romantisme, violente satire, et réalisme, emprunts et création, connaissances de tout genre, 412. — Développement et entassement, 415. — Images qui éclairent et images qui expriment directement, 416. — Originalité, 416-417.

CHAPITRE XII. — *Madame Bovary* 418

Un livre « tout en calcul », 418. — Notations directes et comparaisons, 419. — L'image forte, ses dangers, 420, et sa justification, 421. — Images forcées ou fausses, démodées, désagréables, ou adventices, 423. — Image et profession, 425. — Image et milieu géographique, 425-426. — Choix par proximité, 428. — Rapports entre les sources fréquentes et le milieu, 429. — La « couleur » contre la « couleur locale », images dont Emma est le centre, étude de son imagination et de son évolution : le romantisme, 430-431. — Emma, fille du diable, 438-439. — Léon, 440. — Rodolphe, 441. — Justin, 442. —

Bovary, 443. — Charles, d'après les brouillons, scrupules littéraires, 444. — Le père Rouault, 445. — Parodie du cliché, 446. — Lheureux, 446. — Homais, 446. — « M. le Conseiller », 448. — L'ironie dans les descriptions imaginées, 448. — Descriptions de Charles, 448-449, de Binet, 450, de Homais, 450, des comparses, 450. — « Vision binoculaire », contrastes, antithèses et symboles, 451-452. — Eve et Vénus, images des serpents et de la fluidité, thèmes et symboles, 454. — Les papillons, exemple de symétrie, 458. — La visée symphonique, le symbole non imagé, 459. — Ecarts de chevaux et berges glissantes, 460. — Frissons et tremblement, 460 (note). — Robes et mauvaise herbe, 461. — Le cimetière, 462. — Bottines, 463. — Notations diverses, 463. — Le curé de plâtre et Djali, 464. — Le contre-symbolisme ironique, 465. — Les personnages-symboles, Hippolyte, 466 ; Binet, 466 ; l'Aveugle, 466 ; Emma et ses amants, associations d'idées, 469. — Harmonies diverses, 469-470. — La scène de la forêt, 471. — Les noms symboliques, 471. — Symbole et hallucination, les derniers jours d'Emma, 472. — Rareté des images purement objectives et les grandes synthèses, 473. — Fréquence des images de chapitre en chapitre, 474. — Fréquence des différentes images sensorielles, mouvement et forme, 475. — Fréquence des images, des sensations et des sentiments, 476. — Comparaison et notation directe dans les deux groupes, le problème de la spontanéité, de la valeur, de l'emploi des images d'après divers critiques, 477. — Conclusion, 479.

CHAPITRE XIII. — *Salammbô* 481

Madame Bovary et *Salammbô*, 481. — Esprit de l'œuvre, 482. — Son but, 483. — Fréquence des images, 483-484. — Personnages et choses et religions, 484-485. — Images et les personnages, correspondances symboliques entre personnages et choses et religions, 484-485. — Images et notations symboliques empruntées au ciel, *Salammbô* et *Mâtho*, *Tanit* et *Moloch*, 485. — Le ciel et la nature, 487. — Le feu, le vent, symboles de *Moloch*, 488. — Les serpents, 489. — *Tanit-Salammbô* et l'eau, 490. — Le sang, 491. — Divers autres détails symboliques du mysticisme

— passionnel, Salammbô, les scènes du serpent et de la tente, 491. — Disparition de ce genre de symboles, sa raison, 494. — Réapparition dans les dernières pages, 495. — Fréquence parmi les images du monde extérieur des différentes sources et signification de cette répartition, 495. — Images empruntées aux animaux, 496, aux oiseaux, 500, à la vie marine, 501, à l'eau, source capitale, 502, aux constructions, source complémentaire, 505, aux objets manufacturés, 508-509, à l'homme, 511.

Vue d'ensemble : fréquence des images dans les diverses parties, 514. — Comparaisons et métaphores, 515. — Répartition des images sensorielles ; celles de couleur, 515, des sons, 517-518, de la forme et des contours, 518, des mouvements et gestes, 519. — Ensemble des images sensorielles, exemple de corrélation, 520. — Les images du monde subjectif, 520. — La parole figurée de Mâtho et de Salammbô, 520. — Variété des images, 520-521. — *Salammbô*, nouvelle preuve du rôle organique et complexe de l'image et du symbole, 521-522.

CHAPITRE XIV. — *L'Education sentimentale* 523

Autobiographie impersonnelle et histoire, 523. — Le destin du livre, 523. — Frédéric, le parfait bovaryste, imagination et hallucination, Flaubert psychologue, 524-525. Evolution de Frédéric après la concentration, la diffusion, 528. — Frédéric et Marie, la contagion, 531 (note). — Critique des images du roman par les Goncourt, Brunetière, M. Murry, et une mise au point, ce qui constitue une bonne image, 533. — Les images du monde intérieur, 536-537. — Sources fréquentes, 537. — Images et symboles du fleuve et de l'eau, nouvel exemple de symétrie, 538. — Frédéric amoureux citadin en présence de la nature et des choses, 544. — Les constructions, etc., nouvelle série de notations baignées de subjectivité, 546-547. — Le symbole non figuré, 549. — Images décrivant les êtres humains, 544. — Marie, 555. — Trois fleurs, roses naturelles et serres-chaudes, 556. — Rosanette, 557. — Madame Dambreuse, 558. — Comparses féminines, poésie et prose, 559. — Les hommes, prose sans poésie, 560. — Les noms symboliques, 563. —

Parodie du cliché, 563-564. — Diverses incarnations du mangeur de bourgeois, 564-565. — Répartition des images par chapitre, 566-567. — Images poétiques, images subjectives et objectives, force des images, contrastes et corrélations, et leur signification dans l'évolution technique chez Flaubert, 567. — Comparaison et métaphore, 569. — Forme, 571. — Mouvement, 571-572. — Lumière et couleur, 572. — Sons, odeur, toucher, 572. — « Correspondances », 573.

CHAPITRE XV. — *Trois Contes* 574

Conditions de leur composition, 574. — *La Légende de Saint Julien*, fréquence excessive et distribution déconcertante des images, 574-575. — Images fournies par le ciel, 575, les animaux, 576, les objets manufacturés, 576, les constructions, 577, les êtres humains, 577. — Divers groupes de sensations, 578. — Peu d'importance de l'image, 578.

Un Cœur simple, 579. — Images rares, banales, mais soigneusement choisies, 580. — Etude de l'association des idées chez une humble, 580. — Choix et développement de l'image d'après les brouillons, 581-582. — Témoignage des brouillons sur la sympathie de l'auteur, 582.

Hérodias et les *Notes de voyage*, nouvel exemple d'emploi sobre des documents, 584. — Description imagée des paysages, 584. — Les comparses, dépersonnification, 585. — Antipas, vrai préfet, 586. — Hérodias au lésebel, 586. — Salomé et la multiplication utile des images, 586-587. — Saint Jean, 588. — Extrême fréquence des images, 589. — Les sources les plus fréquentes, 589-590. — Valeur des images, 590.

CHAPITRE XVI. — *Bouvard et Pécuchet* 591

L'esprit du livre, 591. — Fréquence des images des différents groupes, 591. — Provenance des images du monde extérieur, 592. — Raisons du choix des images fréquentes; les oiseaux et les animaux, 592. — La terre, 594. — Produits manufacturés, etc., 595. — L'homme, 597-598. — Flaubert caricaturiste, rapetissement et

rehaussement, 599. — L'auteur et l'homme, 599-600. — Différence entre les images sensorielles et les images du monde intérieur, 600. — Attitude vis à vis des deux bonshommes selon les images subjectives, 601. — Les autres personnages, 603. — Aboutissement de l'évolution esthétique de Flaubert vu dans son emploi de l'image, 603-604.

CONCLUSION

III^e PARTIE. — *Etude comparée et déductions* 605

Fréquence des images, considérations chronologiques, 605-606. — Comparaisons des genres, œuvres formelles et *Correspondance*, 607. — Les voyages, 608. — Rapidité de production et fréquence, 608. — Les brouillons et la forme définitive, 609. — Les élans et l'image, 609. — Images longuement développées, 609. — Nature spontanée de l'image, 610. — Groupement des images d'après leur application : images sensorielles et affectives ou intellectuelles, 610. — Proportions générales et détaillées, 610. — Aspects chronologiques, 611. — Les quatre rythmes, leurs rapports avec d'autres rythmes, et leur importance dans l'évolution esthétique de Flaubert, 611-612. — Répartition des images sensorielles entre les différents types de sensation : force des sensations chez Flaubert, 613. — Proportions, 614. — Poésie et force dans les différents groupes, et interprétation de ces faits, 614-615. — Combinaisons de sensations, et rareté d'images purement objectives, 615. — Chronologie : images de forme, évolution de la visée plastique, 615-616. — Animisme, 616. — Mouvement et geste, importance du groupe, 617. — Lumière, couleur, ombre, 617-618. — Les sons, 618. — Les autres sensations, 618. — Tendances générales vers le concret, 619. — Impressions sensorielles parmi les images affectives et intellectuelles, 619. — Fréquence des images poétiques : étude chronologique et comparée, 619-620. — Images poétiques dans les divers groupes de sensation, 621. — Sources des images : questions de répartition, 622. — Sources les plus fréquentes dans les deux groupes d'images, senso-

rielles et affectives ou intellectuelles, raisons de la fréquence de certaines sources et des différences entre les deux groupes, 622-623. — Images dérivées des qualités et modalités physiques, 623. — De l'homme, 623-624, du corps, 624, des maladies, etc., 624, des produits du travail humain, 624-625, de la nature : sources détaillées, raisons de la fréquence de différentes sources, pessimisme, panthéisme, accords entre personnages et nature, hallucinations, ironie, etc., 625-626. — Flaubert, deux bonshommes ou cent ? 627. — Conflits et coopération entre l'homme et l'artiste, 628. — Raisons d'être stylistiques de l'image, 628. — Rapports avec la théorie de l'unité, de la forme et du fond, 629. — Le milieu géographique et historique à travers l'œuvre de Flaubert, 629. — Le moment, la situation, 630. — Le facteur déterminant, fonction organique de l'image, expression et suggestion, valeur psychologique, morale et symbolique, 630. — Images poétiques, beauté et appâts de la femme, 631. — L'ironie, 633. — Ses quatre formes, 634. — Ironie, impersonnalité, sympathie, 636. — Evolution dans l'emploi de l'image, 636. — Parallèles avec les images d'autrui. — Question d'originalité, 637. — Emprunts de Flaubert à ses propres écrits, persistance de certains souvenirs, de certains symboles, utilisation de leitmotive symboliques et autres, 637. — Le symbole, son rôle important chez Flaubert, et les formes qu'il revêt, 639. — Etude comparée de la force des images du monde extérieur et du monde intérieur, 640. — Distinction à faire entre force et valeur organique, 641. — L'image douteuse, question délicate, 641. — Comparaison des deux groupes d'images dans leur ensemble et par œuvre, 641-642. — Après la création spontanée, cristallisation de la faculté métaphorique, 643. — Accord entre l'évolution psychologique et esthétique chez Flaubert, 643. — Rapports de force et de fréquence dans les deux groupes, suprématie des images du monde extérieur, et le credo réaliste et impersonnel, 644. — A chaque œuvre sa poétique, 644. — Différentes formes de l'image, métaphore et comparaison, distinctions établies par Flaubert entre différentes œuvres, 645. — Position de l'image dans le paragraphe et variété de son expression, 646-647. — L'imgae, partie organique du

style et de la pensée, 647. — Allégorie et personnification, rapports avec le symbole, 647. — Le « bovarysme », l'illusion, l'hallucination, et la faculté métaphorique ; panthéisme, l'instinct unificateur, « l'association d'idées » chez Flaubert et chez ses personnages, 648. — Suprême contribution de Flaubert : la combinaison des éléments concordants et discordants des tendances littéraires et de ses propres dons en une œuvre de conception symphonique, 649.

ERRATA

Page 154, ligne 6, lire : *une tourbe*.

- 295, au lieu de : *Musée Bornico* ; lire : *Musée Borbonico*.
- 363, au lieu de : *froideur* ; lire : *froide odeur*.
- 367, ligne 6, lire : *n'a pas plus*.
- 368, ligne 9, lire : *apolloniens*.
- 368, ligne 22, lire : *cohérence*.
- 374, ligne 20, au lieu de : *consolidation* ; lire : *consolation*.
- 376, ligne 20, au lieu de : *II, 56-57* ; lire : *II, 303*).
- 407, ligne 23, au lieu de : *plus grand* ; lire : *très grand*.
- 414, ligne 4, au lieu de : *Petrus, Borel* ; lire : *Petrus Borel*.
- 416, ligne 24, au lieu de : *quelles* ; lire : *qu'elles*.
- 422, note 4, ligne 2, au lieu de : *tel et tel* ; lire : *tel... tel*.
- 428, ligne 1, lire : *les constructions et objets manufacturés*.
- 430, ligne 36, au lieu de : *d'une température* ; lire : *une température*.
- * 431, ligne 23, lire : *on ne l'est pas*.
- 435, ligne 36, lire : *comme dans un océan*.
- 450, ligne 11, lire : *apothéose en travesti*.
- 451, ligne 13, supprimer : *et qui*.
- 457, ligne 23, lire : *mais aussi pourquoi Flaubert emploie l'image qui*.
- 458, note 46, ligne 6, lire : *se dégage*.
- 461, note, ligne 10, lire : *des filles*.
- 474, ligne 32, lire : *suivant la scène*.
- 483, note, ligne 1, lire : *et où éclate notamment*.
- 487, ligne 3, lire : *celles appliquées aux*.
- 510, ligne 26, supprimer : *est*.
- 526, ligne 27, lire : *extraordinaire que*.
- 533, ligne 22, après *sublime*, supprimer ».
- 552, ligne 40 : *Maréchale avait donné à Frédéric*.
- 555, ligne 12, au lieu de : *dont* ; lire : *donc*.

- 556, note, ligne 7, lire : cette *température*.
- 560, ligne 8, lire : *voix féminines*.
- 567, ligne 20, lire : *symboles*.
- 571, ligne 30, supprimer : (79).
- 572, lignes 24 à 33, mettre : *et où les images à la fin du*
paragraphe, après *vagues de Frédéric*.
- 575, ligne 16, lire : *et de l'homme*.
- 592, note, ligne 4, lire : *y compris*.
- 594, ligne 31, au lieu de : *fleuves* ; lire : *fleurs*.
- 616, ligne 12, mettre : (14) après : *ailleurs*.
- 640, ligne 4, lire : *dominants*.
- 643, ligne 3, lire : *de Flaubert*.
- 651, lire : *Appendice, Introduction aux tables*.
- 655, dernière ligne, lire : 36.
- 663, cette remarque se rattache à la table V.
- 663, dernière ligne, ajouter : *et traduisant le monde concret*.
- 667, lire : *Prescott*.
- 674, lire : *Robertson*.
- 676, lire : *Commines, Fénelon, Pradier, Janin*.
- 677, lire : *Robertson*.
- 679, table des matières, lire le foliotage du résumé de
l'introduction dans l'ordre suivant : VII, VII, VIII,
IX, X, XII. Dans le résumé de la première partie,
chapitre premier, lire : après *idées*, 6 ; après *orgies*
poétiques, lire : 15 ; après *maladie*, lire : 16 ; après
volonté, lire : 18 ; après *observation*, lire : 20.
- 680, première ligne, après *romans*, lire : 22.
- 680, résumé de la première partie, chapitre II, ligne 3,
lire : *un besoin* ; ligne 9, au lieu de : 35, lire : 36.
- 681, résumé du chapitre II, après *émotion et idées*, lire : 114.
- 682, résumé, chapitre IV, lire : *Cris du cœur en romain*.
- 683, ligne 15, lire : *Réalisme, exotisme, etc.*
- 684, ligne 3, lire : *comparé* ; ligne 8, au lieu de : 259, lire :
254 ; ligne 11, chapitre IX, après *arbres*, lire : 290.
- 686, ligne 10, après *banale*, lire : 383 ; ligne 25, après
genre, lire : 413.
- 687, ligne 25, après *images* omettre la virgule.
- 687, résumé, chapitre XIII, ligne 3, supprimer de *sonnages*
à 485, et mettre *Les avant images*.
- 688, chapitre XIV, ligne 4, après *Frédéric*, ajouter : *deux*
points ; ligne 15, après *humains*, lire : 554.
- 689, *Hérodias*, ligne 4-5, lire : *ou Jésabel*.
- 691, dernière ligne, lire : *image*.
- 693, lire : cette partie de la table à la suite de la page 692.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION AUX TABLES	651
TABLE I. — Fréquence d'images par page entre le monde intérieur et le monde extérieur, 652	653
TABLE II. — Répartition des images entre les différents types d'impressions sensorielles	654
TABLE III. — Images appliquées au monde intérieur	655
TABLE IV. — Fréquence des images poétiques, 656	657
TABLE V. — Répartition des images entre les diverses sources, 658, 659, 660	661
TABLE VI. — Répartition des images quant à leur force ou intérêt	662
REMARQUE	663
ABBREVIATIONS ET BIBLIOGRAPHIE, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673	674
INDEX ALPHABETIQUE	675

LES PRESSES MODERNES

45, rue de Maubeuge, 45

Paris

